

REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

# AKT





REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

# AKT

u umjetnosti Zapada

106 reprodukcija

Izbor i uvod:

Malcolm Cormack



Autor i izdavači zahvalni su svim muzejskim upravama i privatnim vlasnicima koji su dopustili reproduciranje djela u njihovu posjedu. Slike 10, 37 i 44 su reproducirane zahvaljujući dozvoli Njezina veličanstva Kraljice. Copyright za djela Bonnarda, Chagalla, Duchampa i Modiglianija pripada ADAGP-u, Pariz, 1976, za slike Gervexa, Légera, Matissea i Picassa SPADEM-u, Pariz 1976. Fotografije slika 1, 13, 17, 20, 32, 50, 78, 84, 86 i 92 dala je Scala iz Firenze, a slika 33, 38, 45, 46, 51, 54, 55, 58 i 67 Giraudon, Pariz, P. & D. Colnaghi and Co. Ltd pribavio je fotografiju za sliku 19; Fischer Fine Art za sliku 73 (gore), Allan Frumkin Gallery Inc., New York, za sliku 94, a Marlborough Fine Art (London) za sliku 95.

## **Akt**

First published 1976

© 1976 by Phaidon Press Limited, Oxford  
under the title: THE NUDE

All rights reserved

Prvo hrvatsko izdanje 1979

© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Za izdavača: Viktor Kipčić

Urednik: Zdenko Uzorinac

Preveo s engleskog: Janko Paravić

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the Copyright owner.

Printed in Yugoslavia



# AKT



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU



Otkako je čovjek počeo slikati, prikaz nagog ljudskog lika zauzima posebno mjesto u svijetu umjetnosti. To je uvijek uzbudljiva tema i za gledaoce i za umjetnika, i to iz niza razloga. Umjetnik može stvoriti magični svijet srodan njegovim bogovima prikazujući idealne likove i zanemarujući sve manjkavosti, tako da, na primjer, savršena ženska ljepota postaje Venera, boginja ljubavi.

Međutim, ljudsko tijelo se također može smatrati nečim gnusnim što treba pokriti i sakriti. Kad se to dogodi, slikanje aktova prestaje i valja izvršiti revolucionarnu promjenu ukusa prije nego što ih se ponovno prihvati.

Primjeri odabrani u ovoj knjizi potječu svi iz renesanse i kasnijih razdoblja, što znači da smo počeli od vremena kada se slikanje akta već odavna afirmiralo i kada su se često mogli pronaći klasični prethodnici. Usprkos tome, akt nije bio odmah prihvaćen, te za vrijeme renesanse možemo pratiti razvoj sve izrazitije spoznaje o mogućnostima prikaza nagog ljudskog lika, od samo nespretna pokušaja imitacije antičke tradicije do prikaza jaka i dramatična izraza. Masaccio je u svom »Izgonu iz raja« (slika 1) brzo spoznao emotivni potencijal nagog ljudskog lika.

U početku renesanse osjeća se sve jača svijest o antičkoj umjetnosti i primjerima koji se mogu u njoj crpsti, na primjer u Ghibertijevu oduševljenju za klasične kipove i predmete iz arheoloških iskopina o kojima je pisao u svom djelu »Comentarii«. U Rimu je vidio hermafrodita, »djelo čudesne vještine«, a u Firenci divnu rezbariju »Diomed krade palladion«. Bila je to »divna stvar koja udovoljava svim mjerama i proporcijama potrebnima za kip ili rezbariju«.



Od stremljenja da se spozna što klasične likove čini idealnim izrastao je sistem mjera, proporcija i izbora koji je kulminirao u Albertijevoj raspravi o kiparstvu »De statua« (oko 1464): »Odabrali smo niz tijela koje stručnjaci smatraju najljepšima te izmjerili dimenzije svakog pojedinog tijela. Zatim smo ih usporedili, te smo, odbacivši krajnje mjere ispod i iznad određenih granica, odabrali one kojih je sukladnost s mnogim slučajevima pokazivala da se radi o prosjeku«.

Mjerenje ljudskih likova radi utvrđivanja idealnih proporcija, kao i mjerenje građevina antičkog Rima postalo je opsesijom za vrijeme renesanse i naposljetku je doista bilo utjelovljeno u školski ideal koji je trajao najmanje tri stoljeća i preživio u staromodnim umjetničkim školama sve do nedavno. Ukratko, idealni ljudski lik morao je biti dužine koja odgovara devet duljina lica — tip »Apolon«, ili, iznimno, deset duljina lica — tip »Jupiter«. Katkada su se proporcije mijenjale na nešto više od osam duljina lica ili bi se mjerile u odnosu na duljinu nosa, što bi odgovaralo otprilike dvadeset i sedam takvih jedinica mjere po liku.

Danas se možda ta metoda čini suhoparnom i krajnje formalnom, ali renesansnim umjetnicima je ona predstavljala uzbudljiv i potreban zadatak za postavljanje pravila prema kojima bi se mogao proučavati akt. Među primjerima, što smo ih ovdje odabrali, vidimo kako Leonardo povezuje svoje praktično znanje o ljudskom liku s teoretskom građom u svom »Vitruvijanskom čovjeku« (»Muški akt u kružnici«, sl. 14), te ga tako povezuje s plemenitim i idealnim proporcijama antičke arhitekture. Usput, taj je lik poslije iskoristio Blake u svom »Vedrom danu« (sl 60) u posve drugu svrhu.



Sjeverno od Alpa Dürer, u svojem »Apolonu i Dijani« (slika 3, dolje), pokazuje zanimanje za iste probleme, ali i svoj dug prema talijanskim idejama. Crtež akta s ljestvicom proporcija pokazuje da je i Michelangelo zanimao taj intelektualni pristup. S takvih visina akademsko pravilo da se stvaraju likovi dugi oko osam duljina lica može zvučati poput loše zapamćenog odjeka nekada zapanjujuće filozofske ideje — da se savršen čovjek može prikazati u umjetnosti marljivim proučavanjem.

Međutim, svi renesansni umjetnici nisu na takav teoretski način pristupali klasičnoj prošlosti ni nagom ljudskom tijelu. Bogatstvo i raznovrsnost akta u umjetnosti nastaje iz razlika u obradi koju pruža siže, čak i u djelima jednog umjetnika. Možda je to banalna konstatacija koju ipak valja ponavljati, tj. da se umjetnici ne uklapaju točno u unaprijed određene okvire stvarajući samo vrstu slike ili jednu vrstu akta, bez obzira na to prikazuju li na slici lik tipa »Apolon« ili »Venera«, ili raspoloženje patosa ili ekstaze. Njih sve to može zanimati istovremeno ili u različito vrijeme, što, na primjer, vidimo u djelima Primaticcia (slika 29), a najviše u djelima Michelangela. Subjektivne kvalitete slikanja akta se očito nisu mogle zanemariti. U srednjem vijeku su erotski aspekti bili obuzdavani. Za vrijeme renesanse budi se ponovno zanimanja za ljudski lik, a time se javlja i prilika za primjenu tih tema iz grčke i rimske mitologije gdje se takvi likovi pojavljuju. Ovidijeve »Metamorfoze« i ljubavne veze između bogova i smrtnika pružale su bezbrojne teme. S vremena se na neuhvatljivi ton klasične alegorije moglo odgovoriti poetskom obradom akta u pastoralnom ambijentu. Botticellijeva »Venera i Mars« (slika 8) je takav pri-



mjer erotske klonulosti koju je mogla izraziti kombinacija klasične legende i akta.

U šesnaestom stoljeću u Veneciji čitav niz slika istražuje čulnost nagog lika u klasičnom ambijentu. Kod Giovannija Bellinija, Giorgonea, Palme Starijeg i Tiziana (vidi slike 12, 20, 9, 28) nalazimo veličanje ženskog akta i njegovih putenih draži, naglašeno bogatim koloritom i tretmanom boje ali se sve na kraju opravdavaju klasičnom temom. Tizian takve slike naziva »poesie« i neke od njih su postale složene poetske alegorije ljubavi obogaćene interakcijom muzike i ženskog oblika. Bronzinova »Alegorija« (slika 24) je upravo takva slika, ali dotjerana na firentinski način s jačim isticanjem obrisa i cjelokupne kompozicije. Firentinci su usvojili crtanje akta kao nešto posve uobičajeno, a do dvadesetog stoljeća proučavanje i crtanje nagog ljudskog tijela postalo je posve doličnom djelatnošću u cijelom svijetu, od umjetničkih akademija do amaterskih umjetničkih tečajeva. Razlog, koji se iza toga krije jest, dakako, spoznaja da je težak zadatak izražavanja najsuptilnijeg oblika, ljudskog lika, jedan od najboljih način koordinacije umjetnikove ruke i oka. Za to je opet potrebno detaljno znanje anatomije i upravo u tu svrhu Leonardo je stvarao svoje naoko beskrajne i opravdano slavne crteže raznih položaja ljudskog lika. U Firenci je, kao što smo vidjeli, crtanje akta bilo određen način ostvarivanja njegova idealnog oblika, ali takvo crtanje u duhu znanstvene točnosti moglo je postati samo sebi svrhom.

U Italiji je precizno crtačko umijeće, koje je bilo potrebno za studije aktova, postalo preduslov i temelj za širi raspon izraza. Tiziana i druge Venecijance možda je najviše zanimalo direktno slikanje aktova,

te na rendgenskim snimkama Tizianovih slika, čak i na površini, nalazimo dokaze o tome koliko puta se predomislio u vezi s položajem svojih likova. Međutim, za Firentinca, bitna svojstva draži i snažne kompozicije trebalo je razraditi u ranijem stadiju direktnim i realističnim studijama. To je također bila metoda slikarske porodice Carracci (slika 32) i njihove Akademije u Bologni, a nju nalazimo i u osnovi šireg raspona emocija izraženog u talijanskom baroku. Samo većim i sistematičnijim realizmom mogla su se naći sredstva za ostvarenje takve amplitude religioznih i poetskih osjećaja. Umjetnici poput Rubensa (vidi slike 35, 36) i van Dycka (slika 37) mogli su se, dakako, poslužiti svojim doživljavanjem renesansnih velikana i spomenika klasične antike, ali im je bila potrebna i disciplina realističnih studija akta (vidi sliku 23).

Ako je, prema tome veći realizam mogao dovesti do uzvišenijih prikaza ljudskog lika, vrijedilo je i obratno, naročito sjeverno od Alpa. Veći realizam mogao je dovesti i do prirodnosti i neposrednosti koje će gledaoca približiti temi slike. Najsjajniji primjeri tog stava u sedamnaestom stoljeću su možda Caravaggio (slika 34) i Rembrandt (slika 38). Njihove slike su posve različite po raspoloženju i izvedbi, ali se obje temelje na neposrednijem prikazu akta.

Samo je kratak korak bio potreban ka većem angažiranju gledaoca. U osamnaestom stoljeću rokoko sa svojim ciljem — uzbuditi osjetila obiljem dekorativnih detalja — također dovodi gledaoca nadohvat modelu. Watteauova »Žena kod toaleta« (slika 42) temelji se na pomnim i savršenim studijama iz života i dovodi nas do ključanice odjevaonice, dok nas Boucherov



portret slavne kurtizane Mlle O'Murphy (slika 40) dovodi do podnožja kauča. Međutim, Reynolds je kritizirao Bouchera što radi bez crteža ili modela; na tu kritiku Boucher je odgovorio da je smatrao modele potrebnima dok je bio mlad i studirao umjetnost, ali da je već davno odustao od njih. Možemo biti zadovoljni što se Mlle O'Murphy pokazala tako svježim i šarmantnim modelom, ali je Boucherovu ostalu »konfekciju« aktova Reynolds možda opravdano kritizirao. Fragonard, neko vrijeme Boucherov učenik, iskorištava taj duh lepršave galantnosti, ali uz izvjesnu ironiju gleda čitav raspon dekorativnih i sugestivnih aktova koje takav stil zahtijeva.

Herojska priroda klasicističkih aktova s njihovim krutim idealima i povratkom na strože vrline rimskih mores u velikoj je suprotnosti s naoko prostodušnim i posve ugodnim svijetom kakav nalazimo, na primjer, u Gainsboroughovoj »Dijani i Akteonu« (slika 44). David u svojoj »Smrti mladog Barraa« (slika 46) namjerno obrađuje akt kao opravdanje za poučnu priču o mučeniku revolucije. Za takav moralni stav obično se radije prikazuje energično držanje muškog akta, premda na toj slici David dopušta pozi umirućeg dječaka donekle zavodnički izgled.

Ingres je tako usavršio svoju liniju do idealne vizije akta smatrajući da to traži akademsko gledište, da je bio izvrgnut ruglu kao majstor linije u slavnoj suvremenoj karikaturi na kojoj je prikazan, naoružan olovkom, kako se bori protiv Delacroixa naoružanog kistom. »Linija je integritet umjetnosti« — tvrdio je on; zaista, jasna linija okružuje njegovu »Veliku odalisku« (slika 51). Očita je profinjenost linije i u njegovim stu-

dijama za »Zlatno doba« (slika 56).

Međutim, isto je tako točno, bez obzira na očito pri-  
gušivanje vanjskih sadržaja u njegovim djelima, da  
Ingres nije mogao ignorirati erotsku privlačnost akto-  
va. Aktovi u pomno odabranim pozama, koje je slikao  
u početku svoje karijere, ponovno se javljaju na kas-  
nijim slikama i doživljavaju vrhunac u bujnoj razuzda-  
nosti tijela koja čini »Tursku kupelj« (slika 54) takvim  
ludim snom. Ova slika je uvjerljiv dokaz da se iza sva-  
kog strogog klasiciste krio romantičar.

Bez obzira na sva egzotična istočnjačka sanjarenja  
što ih Delacroix dočarava u svojoj »Odalisci« (slika  
48), njegovi privatni stavovi bili su, paradoksalno često  
strogi, čak su u kasnijim godinama prešli u stoicizam.  
Tako u devetnaestom stoljeću nalazimo veću mješa-  
vinu stavova i mnoštvo stilova koji stoje na raspolo-  
ganju slikaru aktova. Veliki slikari daju primjer, a njih  
slijede i mijenjaju manje važni umjetnici. Teme iz Tur-  
ske i Bliskog istoka vuku porijeklo iz romantizma, no  
vidjeli smo kako Ingres, veliki klasicist, romantizira tu  
temu. Alma Tadema, član Kraljevske akademije, obra-  
đuje u svom »Tepidarju« (slika 59) vrlo sličnu scenu,  
nagu ženu u kupkama, ali ju je prenio u svakodnevni  
rimski žanr s vjerojatno nesvjesnim lascivnim naglas-  
kom. U ovom slučaju radi se možda o nedostatku rav-  
noteže između akademskog ideala i fotografskog rea-  
lizma, što nas navodi na osmijeh. Taj nedostatak ruši  
teško stečeno povjerenje između umjetnika i gledao-  
ca čija se vjera u umjetnikov svijet može tako  
lako iznevjeriti humorom, naročito ako se radi o aktu.  
Ako je veći realizam u slikanju akta bio proizvod de-  
vetnaestog stoljeća — realizam, koji nije bio samo ne-



posredni rezultat nove fotografije već i beskrajnih životnih kategorija koje su sve to učinile prihvatljivim — tada je teško shvatiti šok koji je dočekao realizam Manetove »Olimpije« (slika 62). Možda zato što su orijentalni ukrasi ili prizvuci klasične legende namjerno odbačeni, gledalac se suviše opasno približio umjetnikovu svijetu našavši se licem u lice s modernom kurtizanom. Danas se možemo diviti toj osebujnoj slici kao sjajnoj kreaciji, sa svom Manetovom lakoćom poteza i majstorstvom u korištenju svjetla i sjene i kolorističkim efektima, ali Napoleonu III i njegovim podanicima na pariškom *Salon des Refusés* 1863 ta je slika bila uvreda i sramota. Njemu se mnogo više svidao razvođeni akademizam »Rođenja Venere« Alexandrea Cabanela, na kojoj se slabo prikrivena erotičnost eklektički poziva na velike francuske majstore osamnaestog stoljeća.

Revolucionarni realizam Maneta i Degasa u njihovu pristupu aktu može se vidjeti u primjerima na slikama 62, 67 i 85. Pojava fotografije sigurno je pomogla umjetnicima da vide svoju temu iznova, bez previše unaprijed stvorenih predodžbi o pozi ili sižeu, kao kroz ključanicu, tako da nalazimo na gotovo potpuno odsutnost formalne skice u traženju točnih činjenica. Ipak, Degas se divio Ingresu, dok je Renoir, koji je slikao akt više od drugih impresionista, pokušavao svoje slikarstvo učiniti klasičnim i trajnim. Suptilni i nježni efekti svjetla i atmosfere u pejzažu i na puti bili su njegova glavna preokupacija, ali je ipak i on promijenio svoj stil, jer je, poput Ingesa, otkrio da ne može odoljeti zahtjevima linije, na svojoj velikoj slici »Kupačice«, 1884—7 (slika 70). Na toj slici nalazimo realizam i impresionizam koji su ublaženi primjerom

prijašnje umjetnosti. Aktovi su naslikani čvrstim obrisima kao da se radi o kipovima, a ne o pulzirajućem mesu i krvi. To je, zapravo, bila iznimka u Renoirovu djelu. U kasnijim aktovima tople zlatne vizije ženstvenosti utjelovljuju nešto čemu se divio čitav život.

Cézannea je pak mnogo manje zanimala toplina ljudskih likova. U svojim slikama, izuzev nekoliko ranih djela, on koristi uglavnom impresionističku tehniku da prikaže u solidnijem obliku ravnine i supstilne detalje ženskog lika u remek-djelima velikog formata. Njegov raspored »Kupačica« (slika 66) može se danas smatrati vrhuncem 500-godišnje tradicije figuralne kompozicije u umjetnosti Zapada, u istom duhu kao Masaccio, Michelangelo i Poussin. Raspored aktova postao je sam sebi svrhom, i nema druge osim formalnog vizuelnog sklada što ga stvara uzvišeni temperament. Snaga i bezlični karakter tog rasporeda u jakoj su suprotnosti s krajnje emotivnim i nadnaravnim simbolizmom na slici »L'Apparition« (75) Gustavea Moreaua, ili sa čak neurotičnijom vizijom Munchove »Madonne« (slika 74). Na tim slikama zalutali smo u zemlju izvan dohvata našeg razuma čija »boginja je Moreauova Saloma«.

I Moreau i Munch, pa i Gauguin sa svojim »Nevermore« (slika 63), odobravali su Baudelaireovo gledište da »prirodne stvari egzistiraju samo u ograničenoj mjeri, a stvarnost je samo u snovima«. Ženski aktovi su također mogli predstavljati zastrašujuće likove i likove iz snova koji su dosegli dubine čovjekove podsvijesti. Ova alternativa vizuelnom pristupu Degasa i Cézannea dovela je do egzotične i dvosmislene stakleničke atmosfere dekadencije iz 90-ih godina devetnaestog stoljeća. Aubrey Beardsley (slika



68) je jedan od primjera, a tradicija se nastavila u pomamnom ambijentu Beča prije Prvog svjetskog rata u djelima Klimta i Schielea (vidi sliku 88). Ta »mistična nostalgija za drugim svijetom« prethodi nadrealizmu Paula Delvauxa (slika 92) i zagonetnim užasima Francisa Bacona (vidi sliku 96).

»Jadvigin san« Rousseaua (slika 87) i Picassov nezaboravni »Život« (slika 82) mnogo duguju tom osobnom osjećaju za ekspresivni slikovni prikaz, ali na obje utječu i drugi momenti. Njihova formalna konstrukcija je jednako važna, a što se tiče Picassa, koji se uvelike divio Rousseauovoj naivnoj jednostavnosti, njegov »izum« kubizma s Georgesom Braqueom doveo je napokon do toga da mu je siže bio neko vrijeme gotovo potpuno nevažan. Njegov »Sjedeći akt« (slika 83) polazi od točke gdje je Cézanne stao, te ljudski lik obrađuje samo u smislu ostvarivanja trodimenzionalnih ravnina i ploha na dvodimenzionalnoj površini. Ovdje nema emocije ni tjeskobe, samo zanosnog uzbuđenja u stvaranju novog oblika realizma. Légerove »Tri žene« (slika 89) također su lišene emotivnih prizvukâ. On slika svoje žene kao mnoštvo doknadnih dijelova, s valjcima, kuglama i pravokutnicima koje je pažljivo sklopio majstor mehaničar. Kada je Cézanne savjetovao Emileu Bernardu da prirodu gleda u međusobnom odnosu kugle, valjka i stošca, nije mogao ni zamisliti da će ga njegovi obožavatelji shvatiti tako doslovce.

U dvadesetom stoljeću su novi oblici, nove metode, nove kulture i novi ideali uveli u slikanje akta mnoštvo stilova i stavova. Bonnard (slika 84) se vraća na ideal ženske ljepote kao umjetnik koji ga vidi intimno i iskreno u svom atelieru ili domu. Akt se može

prepoznati, put je privlačan i nema višeg cilja od intenzivnog slikarskog shvaćanja teme, uza sve popratne vizuelne probleme svjetla i boje. Radi se o pomno komponiranom snimku djelića života.

M. Duchampov »Akt silazi stepenicama« (slika 81) također je pod utjecajem fotografskih efekata, ali je on odbacio Kodakov fotografski aparat u korist efekata kinematografije. Njegov rad bazira se na istovremenim fotografijama likova u pokretu i na utjecaju formalnih eksperimenata Picassa i kubizma, te je pokušao pokretom prikazati kidanje oblika. Prvi put u povijesti slikanja akta model nije nepomičan. I Bacon (vidi sliku 96) se također služi fotografijama akta, ali s potpuno drugim ciljem. On koristi slike Eadwearda Muybridgea koji je u devetnaestom stoljeću eksperimentirao s uzastopnim fotografijama modela i konja u pokretu, snimljenih nizom foto-aparata. Njegovim su se rezultatima vrlo mnogo koristili umjetnici devetnaestog stoljeća od Degasa do Alma-Tademe kao vizuelnim dokazima onoga što se događa s likom u pokretu, ali Bacon transformira te banalne činjenice u vlastite enigmatske i snažne predodžbe.

U najnovijoj umjetnosti ne osjeća se više privlačnost akta. Ponovno se koristi fotografski aparat da bi se prikazao hiperintenzivni realizam, možda kao reakcija na misterije i nedokučivost apstraktne umjetnosti (vidi Pearlstein, slika 94). Fotografije ili posterij glumica ili modela mogu nas još jednom privući da razmislimo o aktu u slikarstvu. Varijacija je bezbroj i antologija kao što je ova može ih prikazati samo određeni broj. Nadam se da će ona otkriti užitke i napore umjetnika suočenog s nagim ljudskim tijelom.



REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE

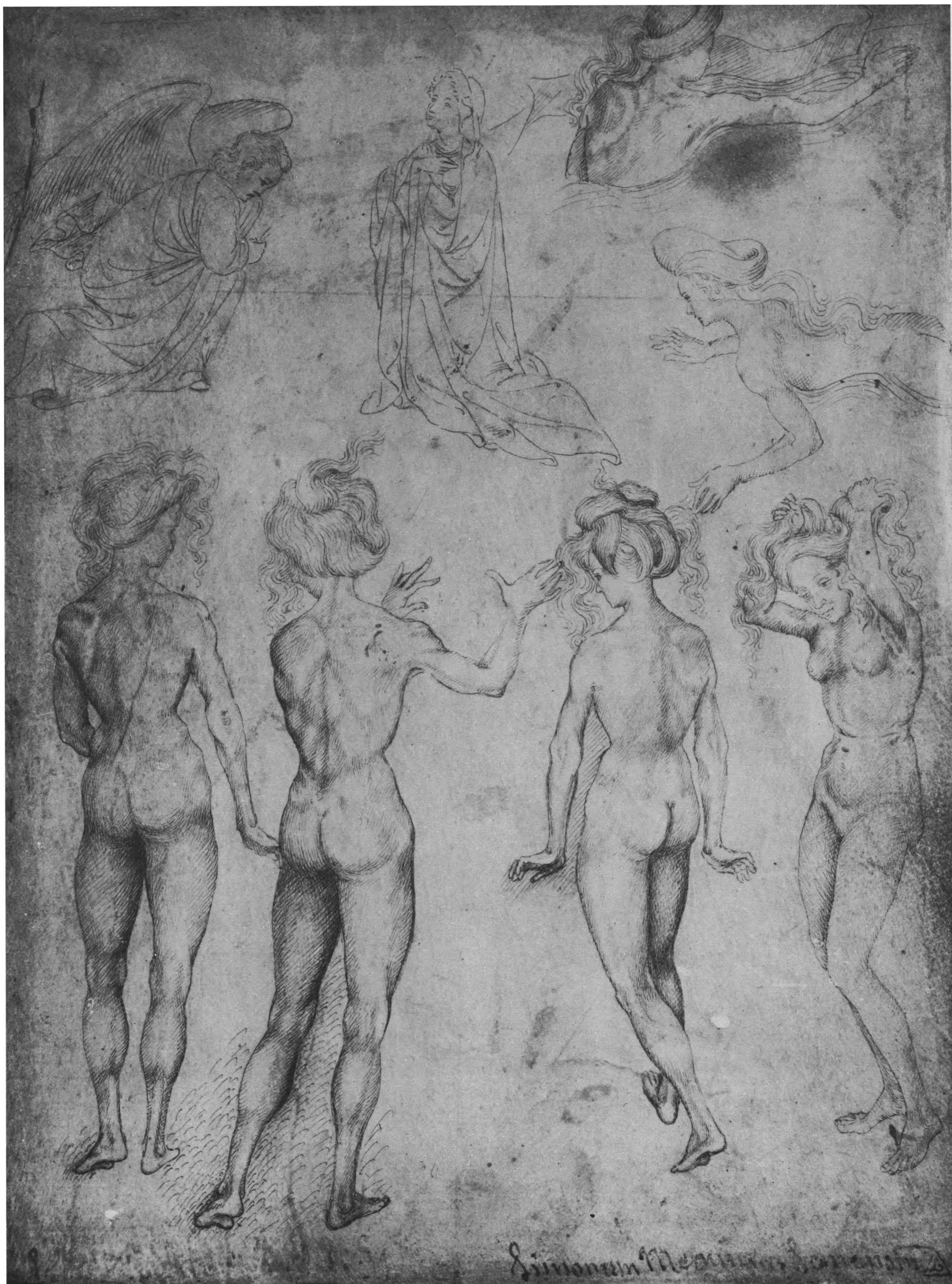




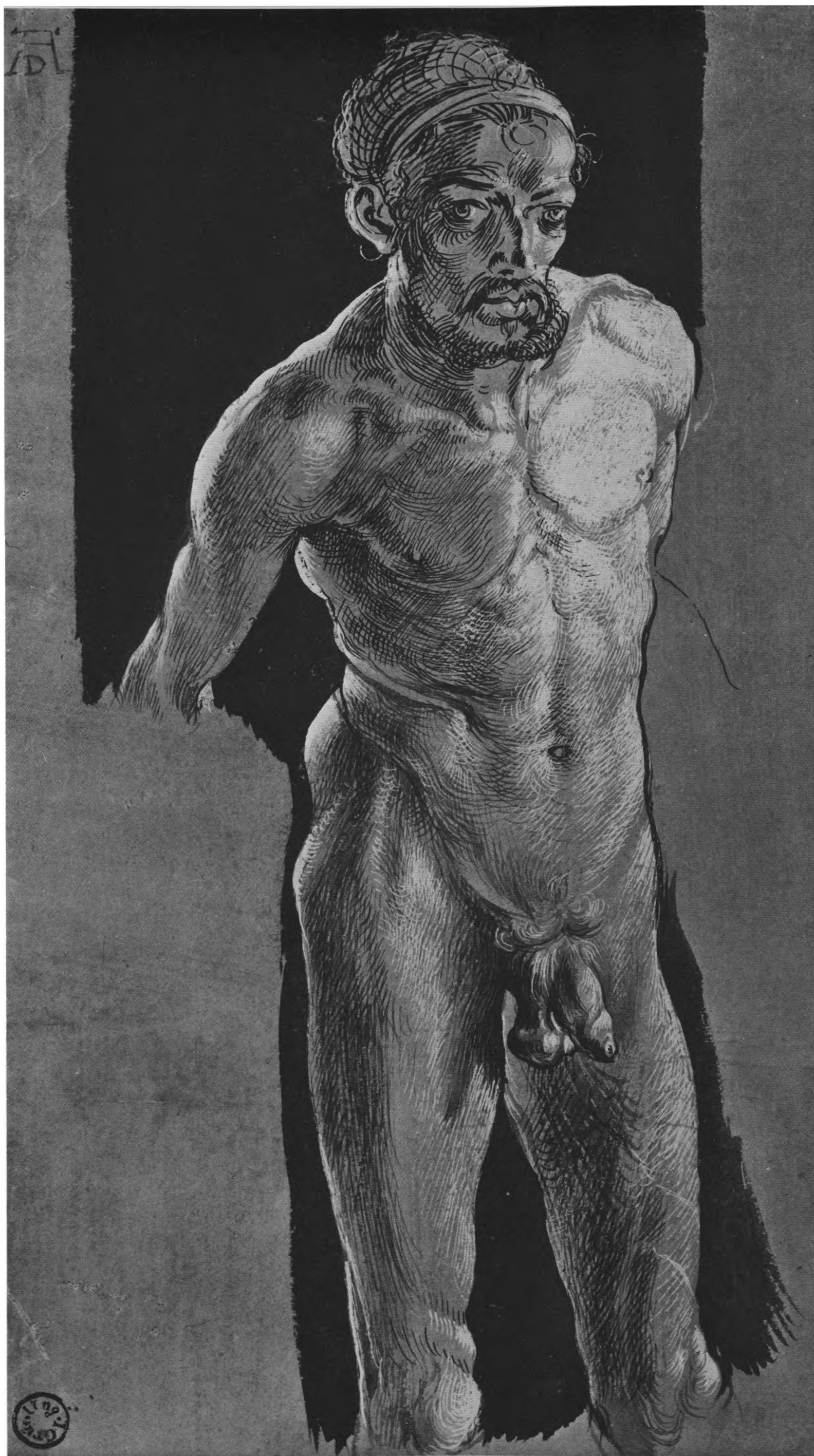




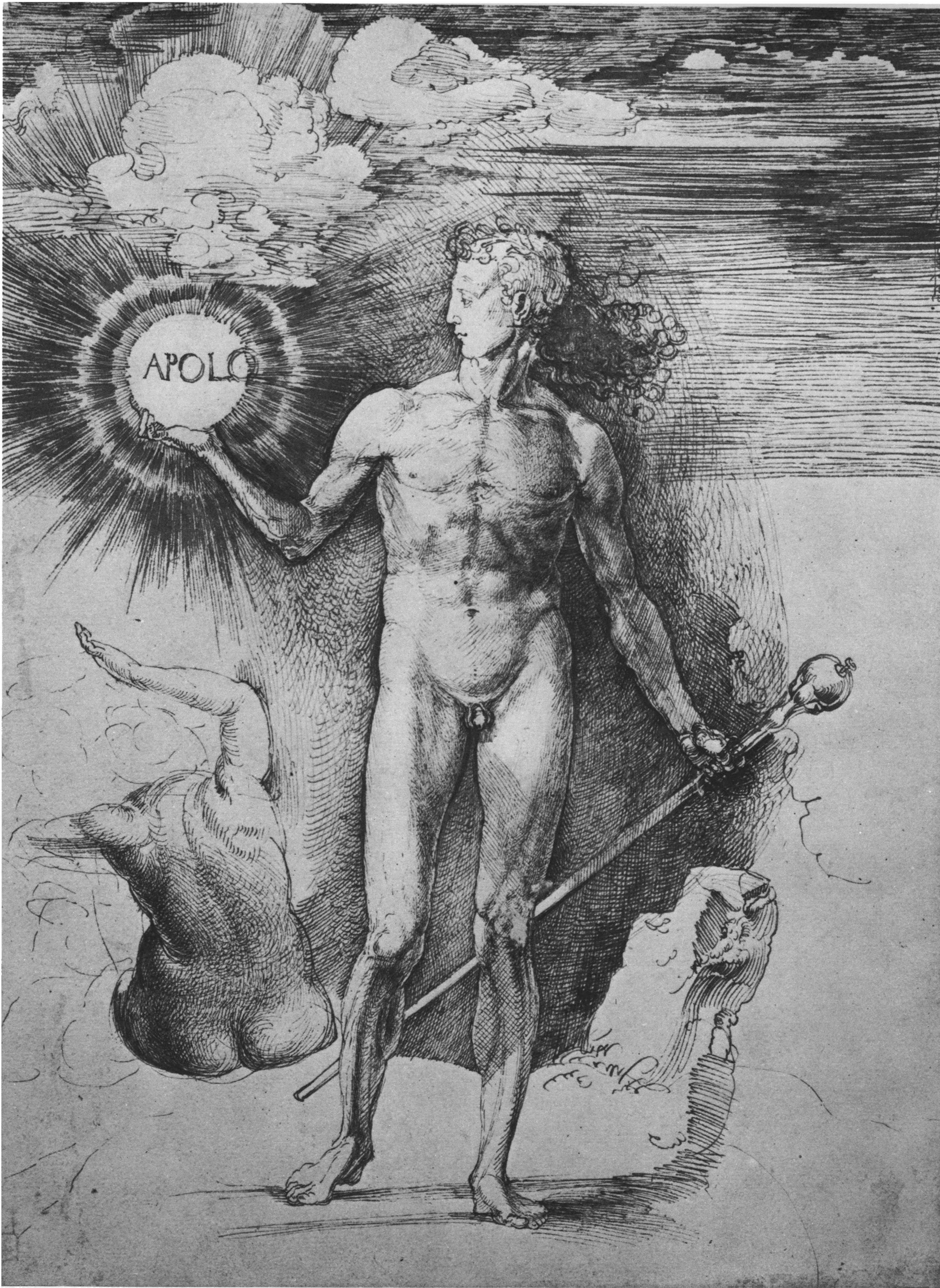








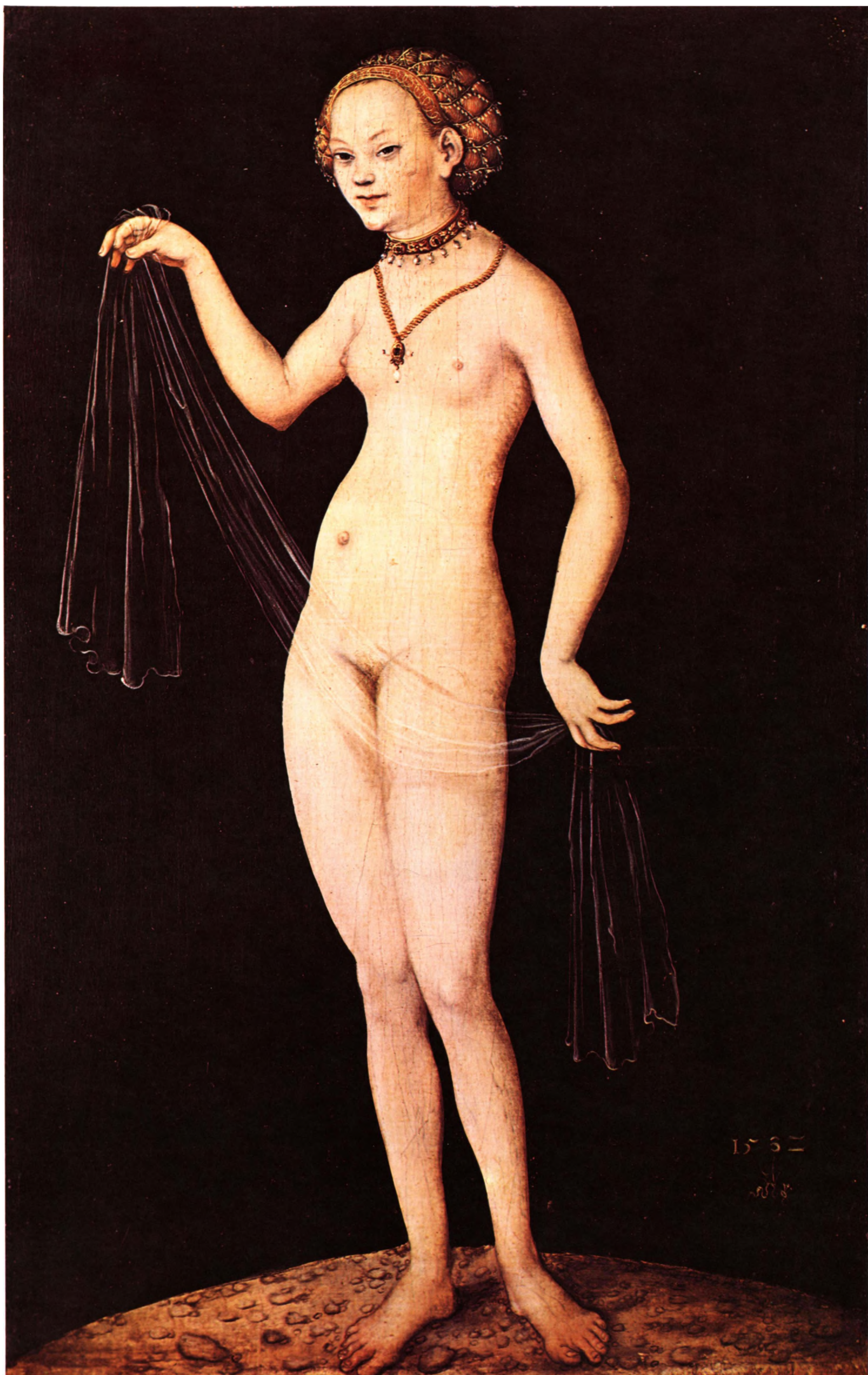




























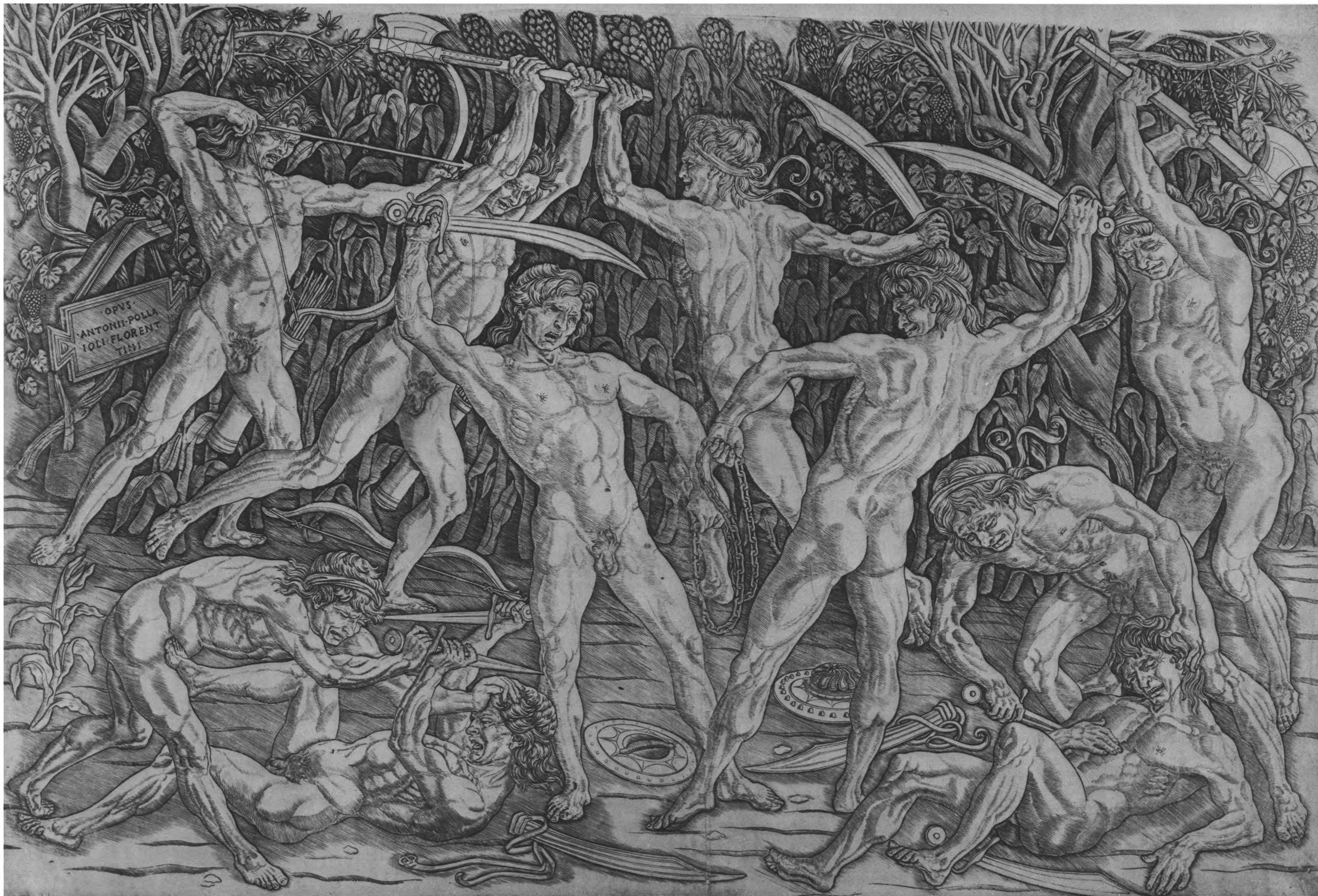








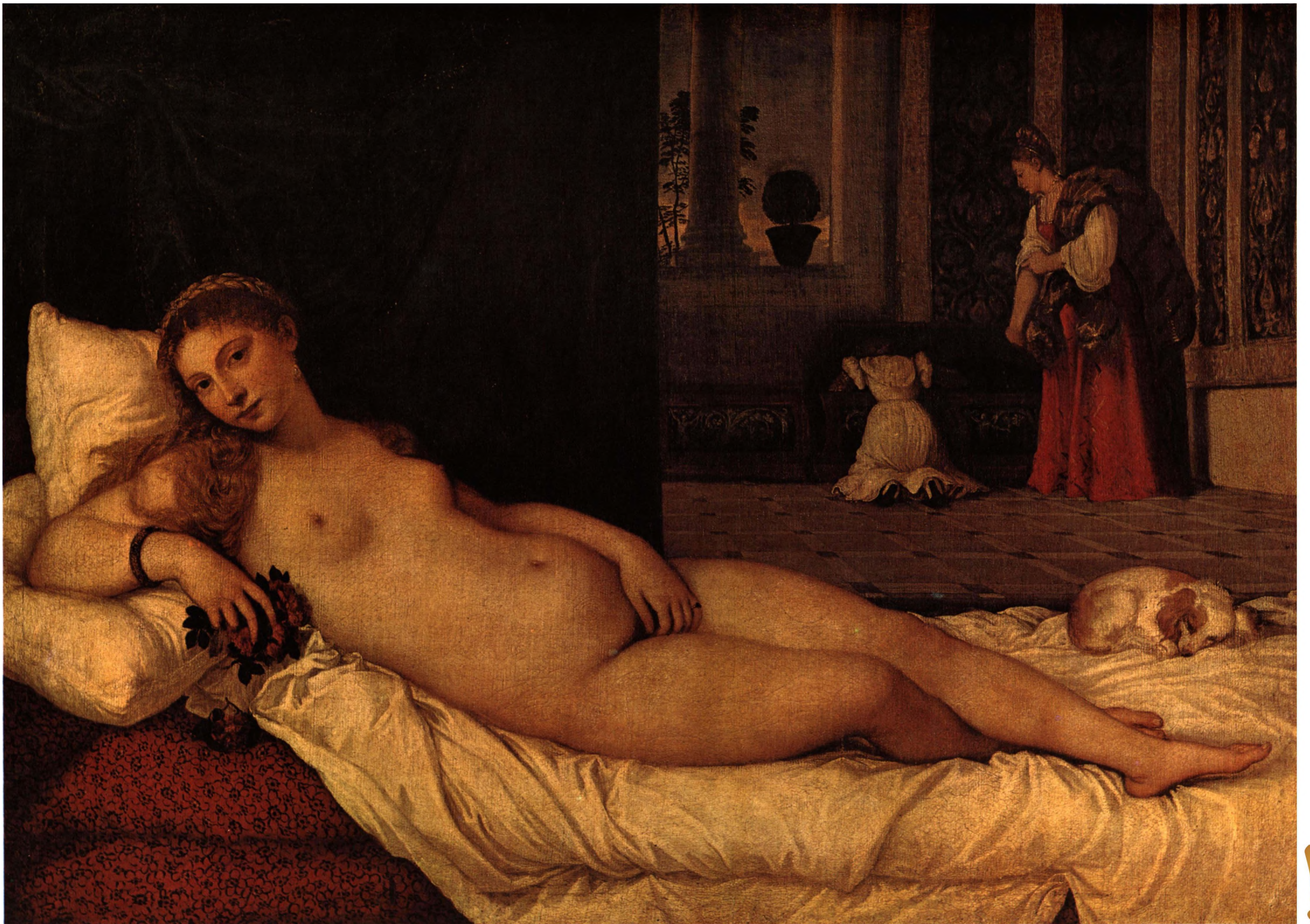
















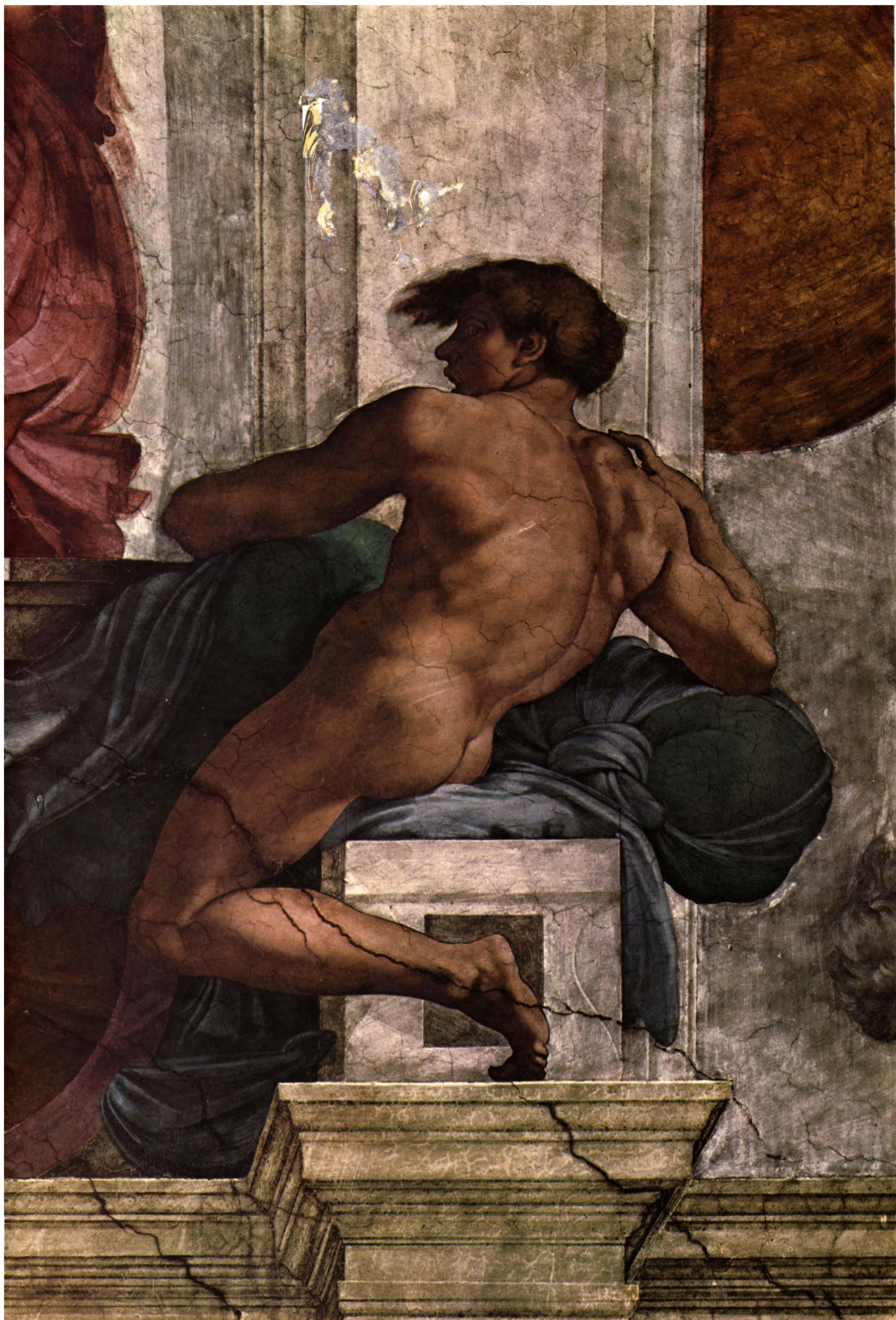




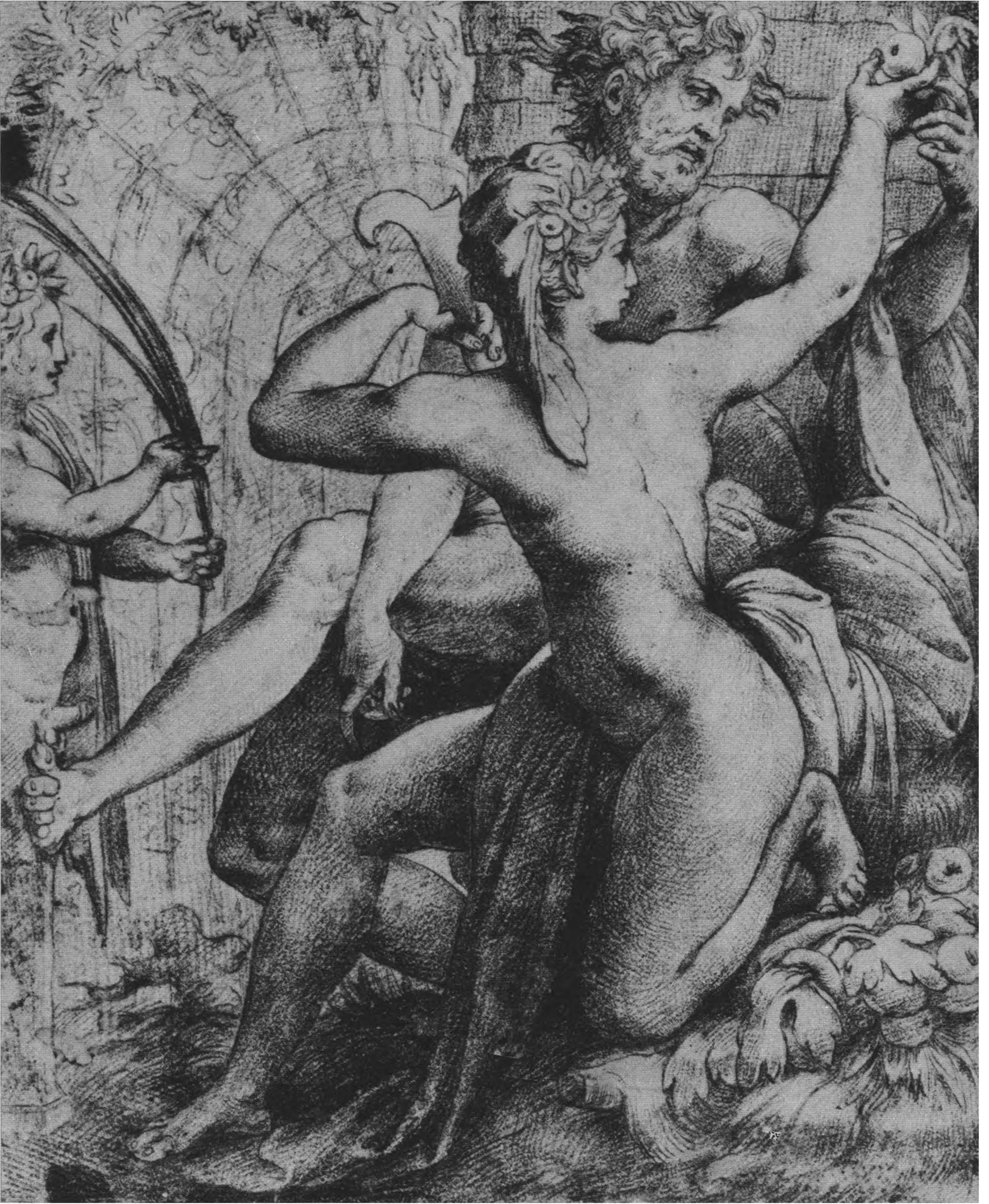
























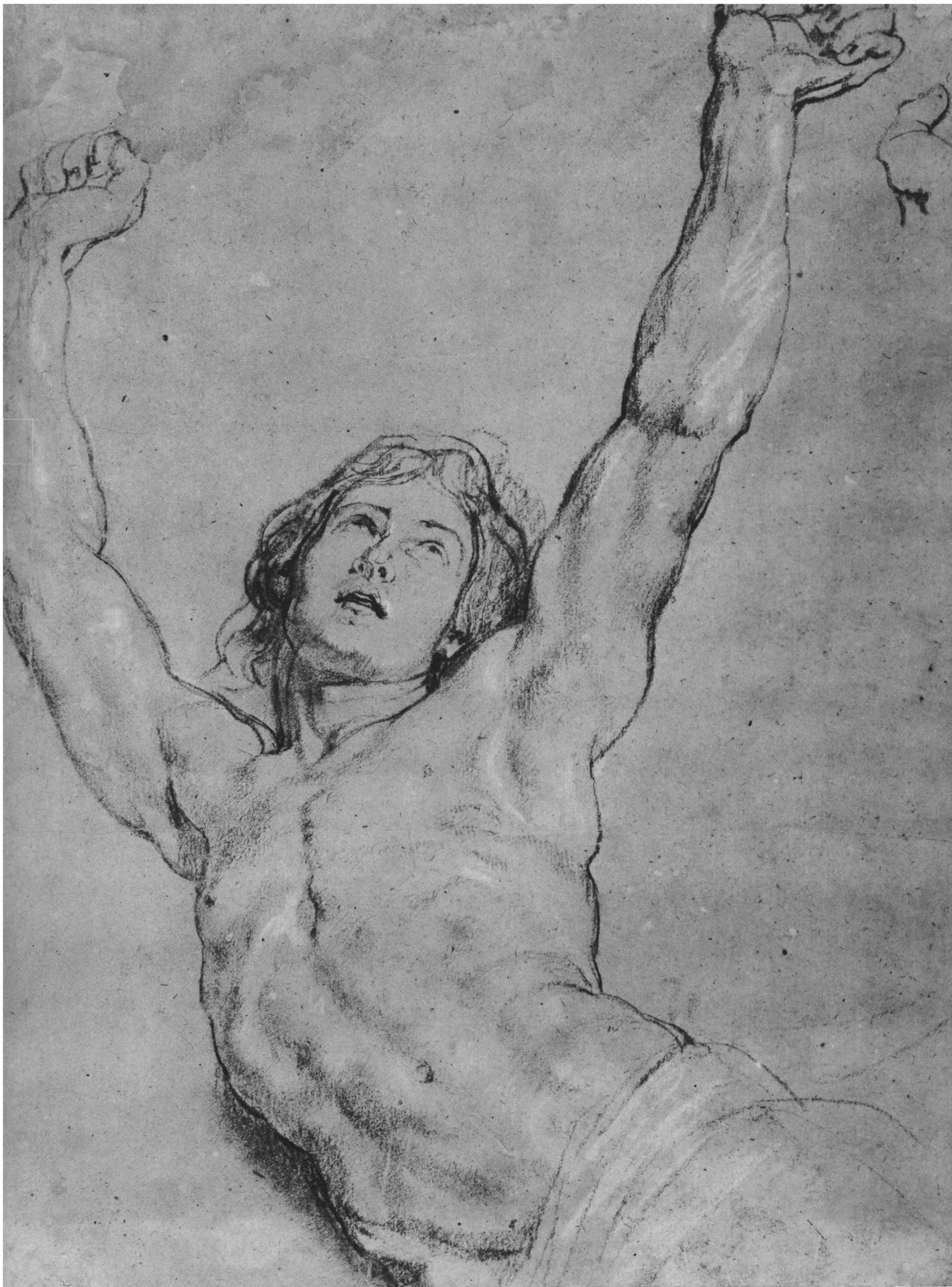












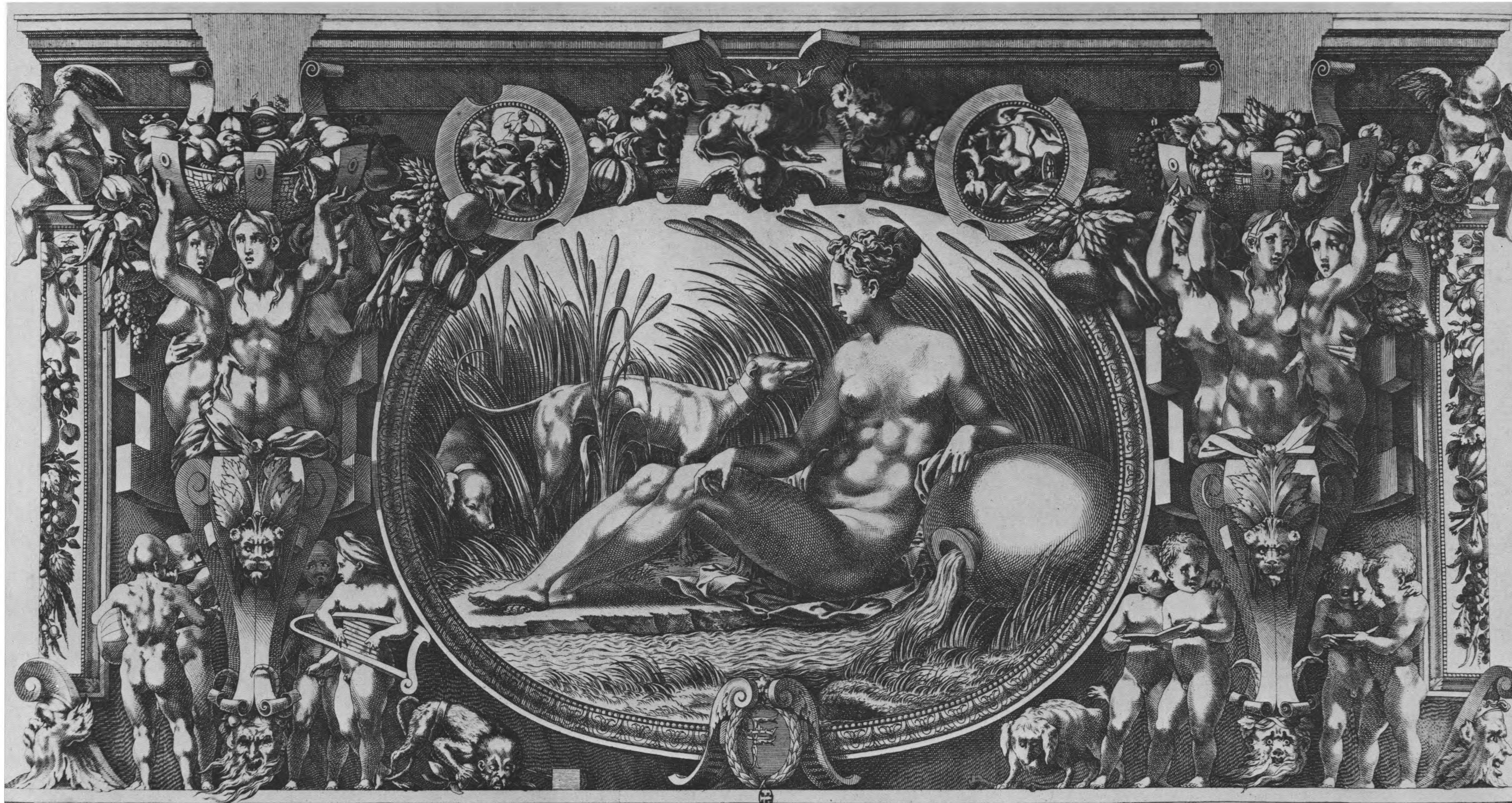












*Cum privilegio Regis.*

*Ó Phidias, ó Apelles, Quidquamne' ornatius vestris temporibus excogitari potuit, ea sculptura, cuius hic picturam cernitis, Quam Franciscus primus, Francorum Rex potentiss bonarum artium ac literarum pater, sub Diana, á venatu conquiescentis, atque urnam Fontisbellaquæ effundentis statua, Domi suæ inchoatam reliquit.*

*Rous. Floren. Inuen.*

















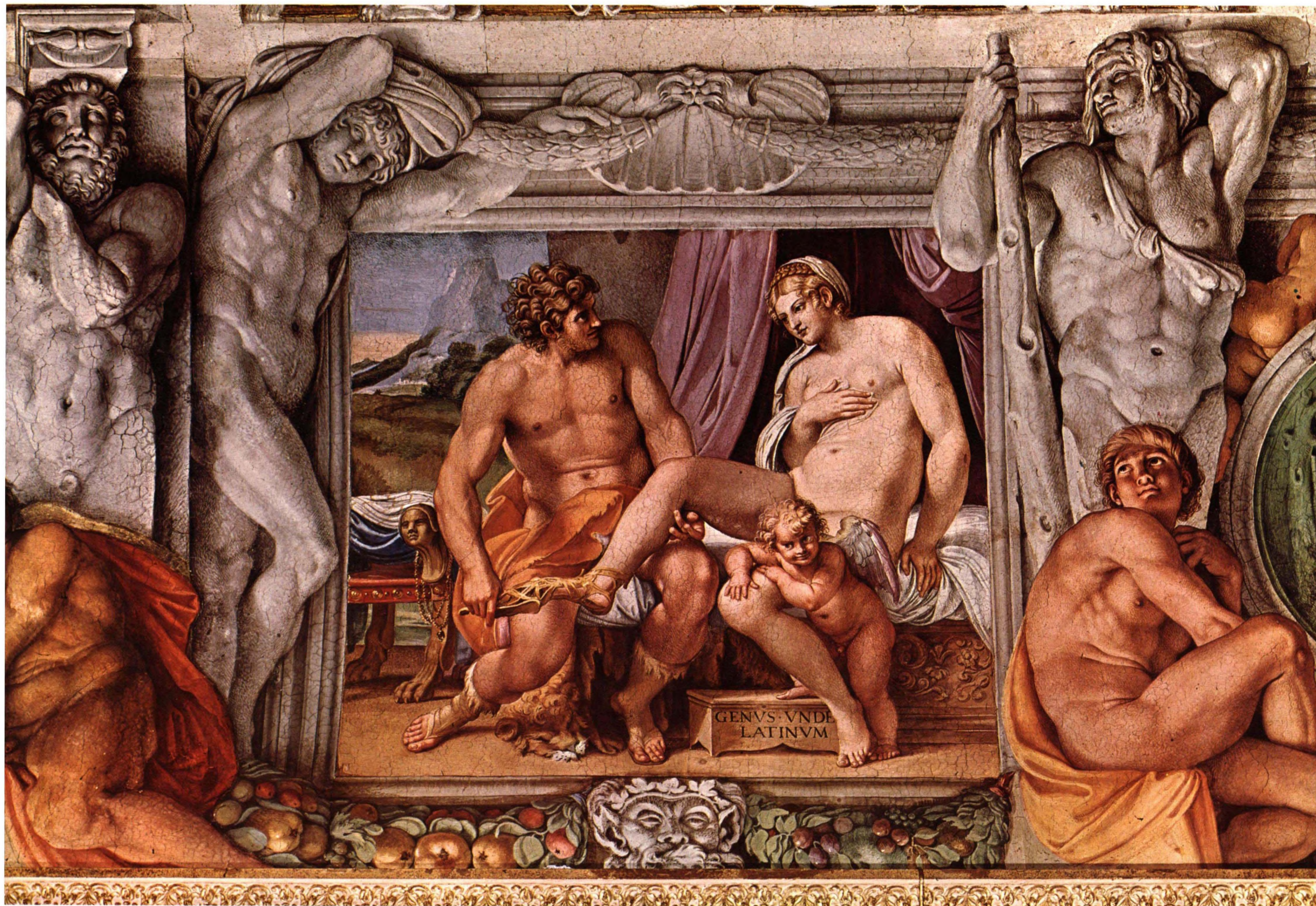




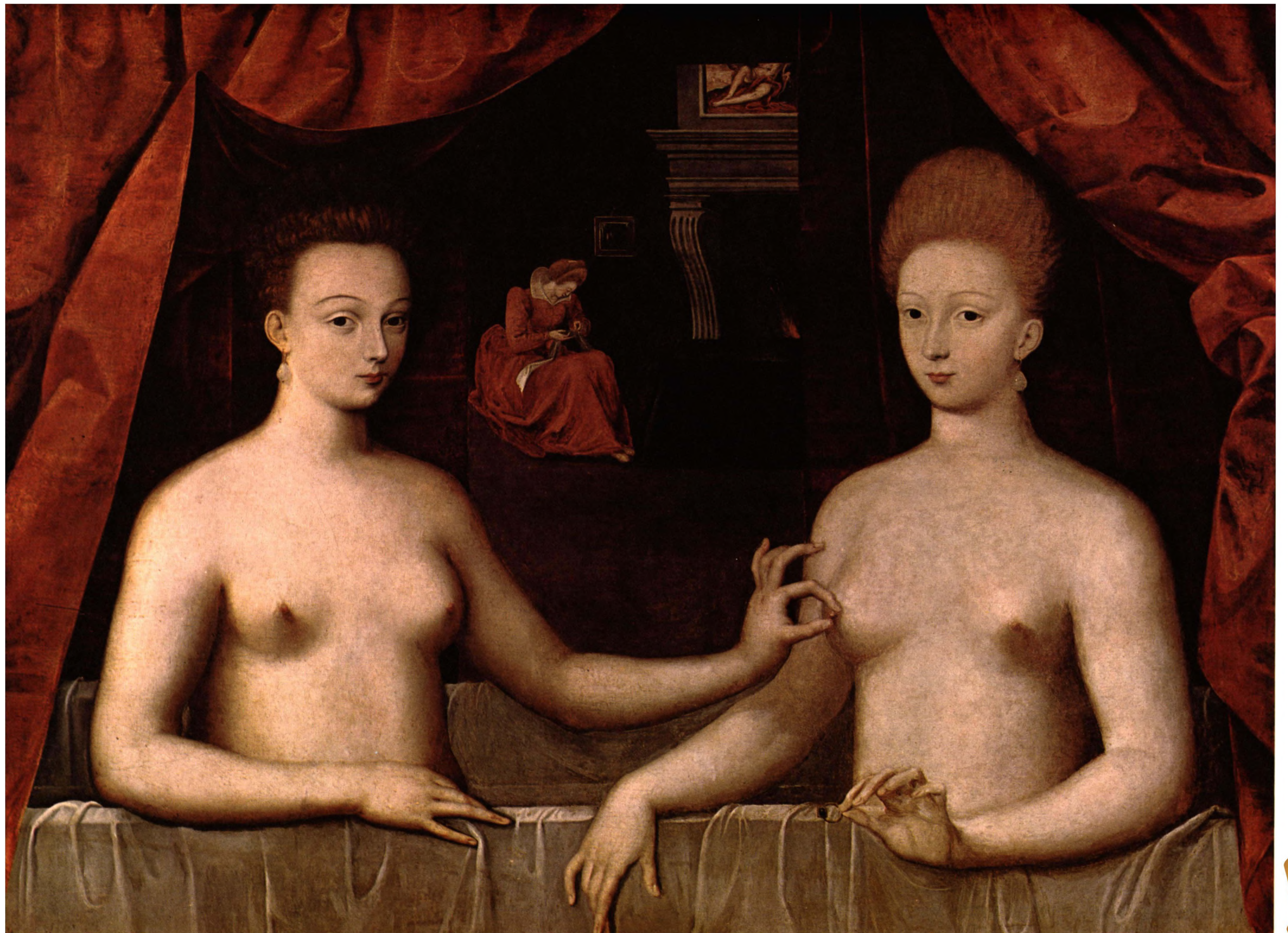
























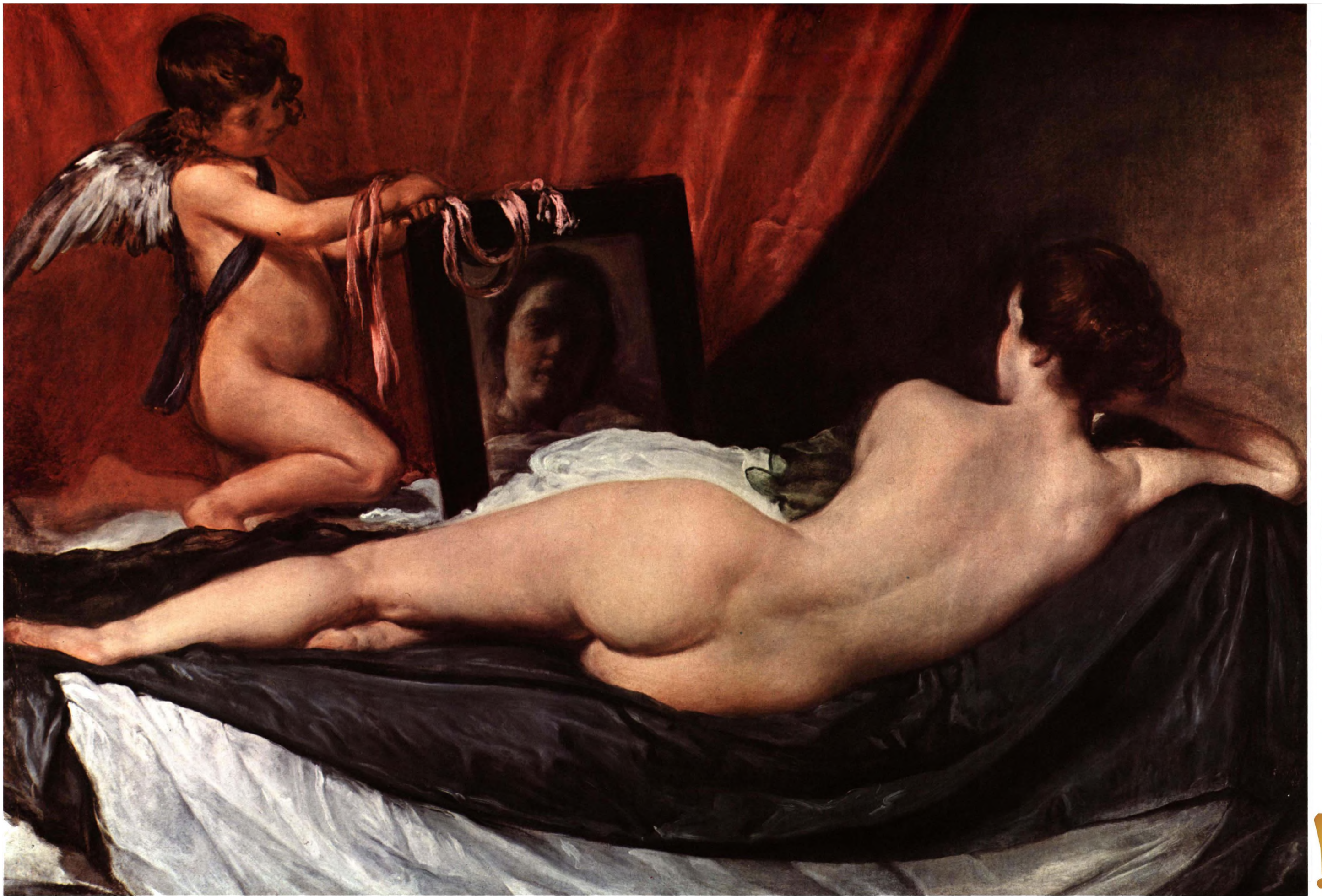








































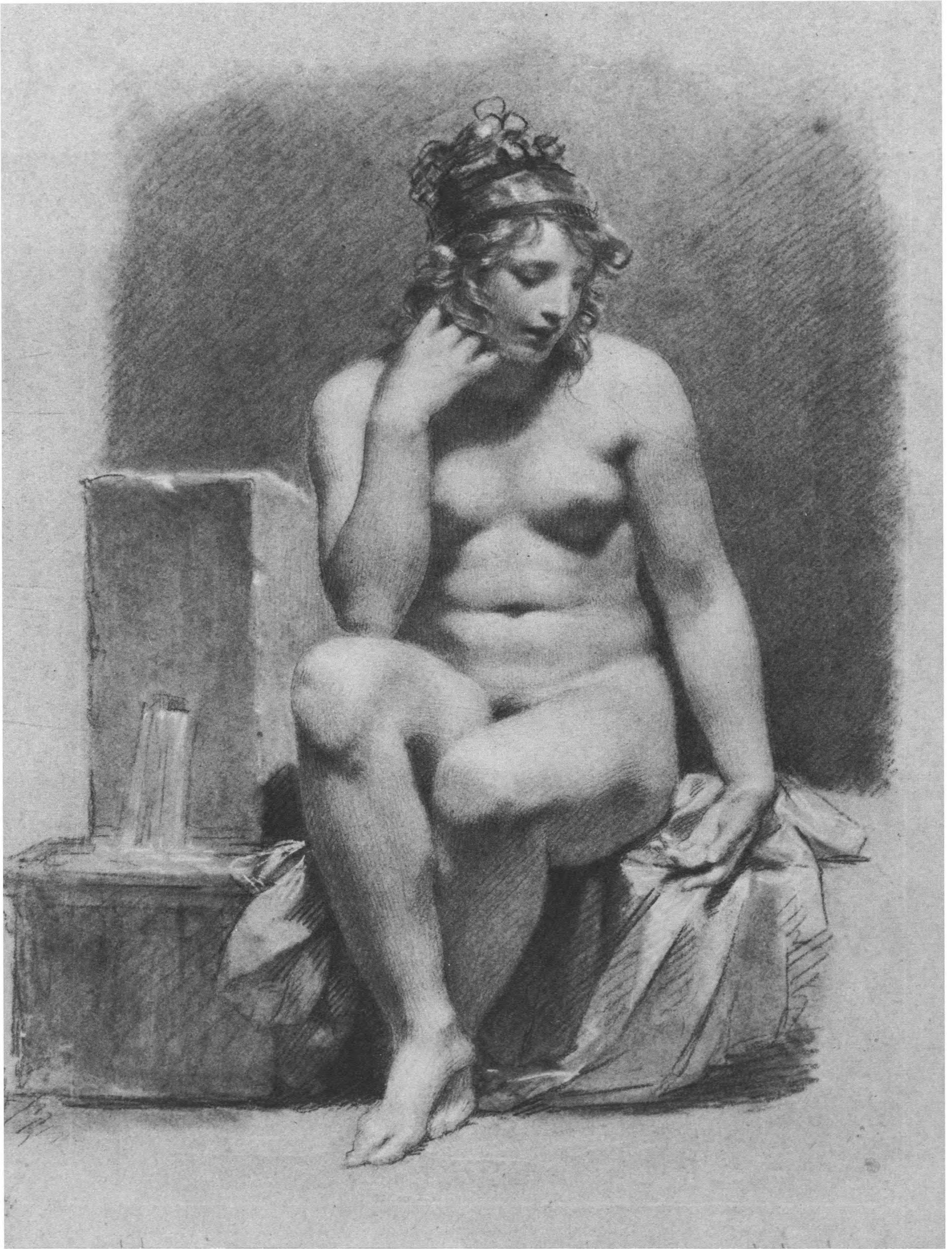




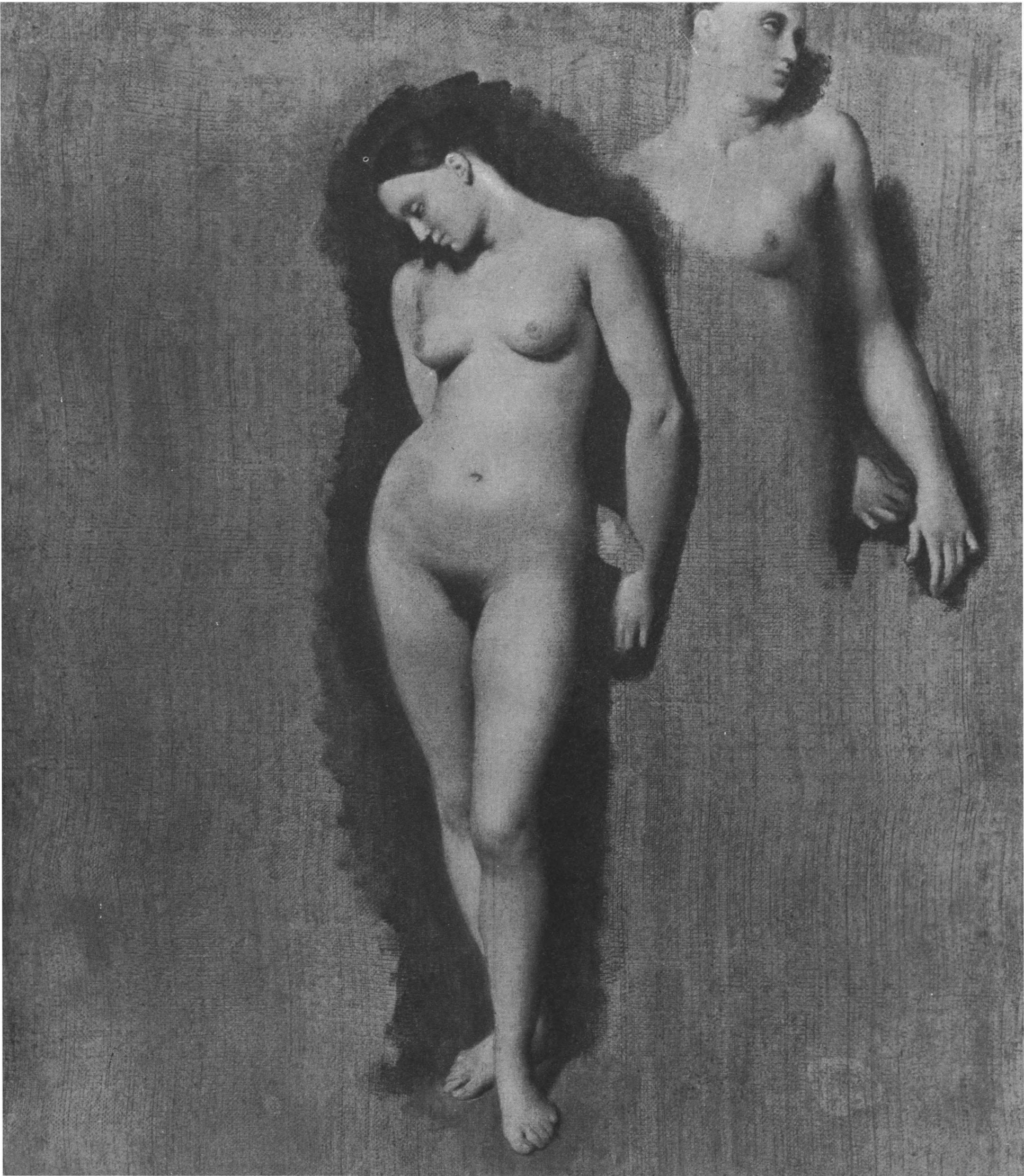








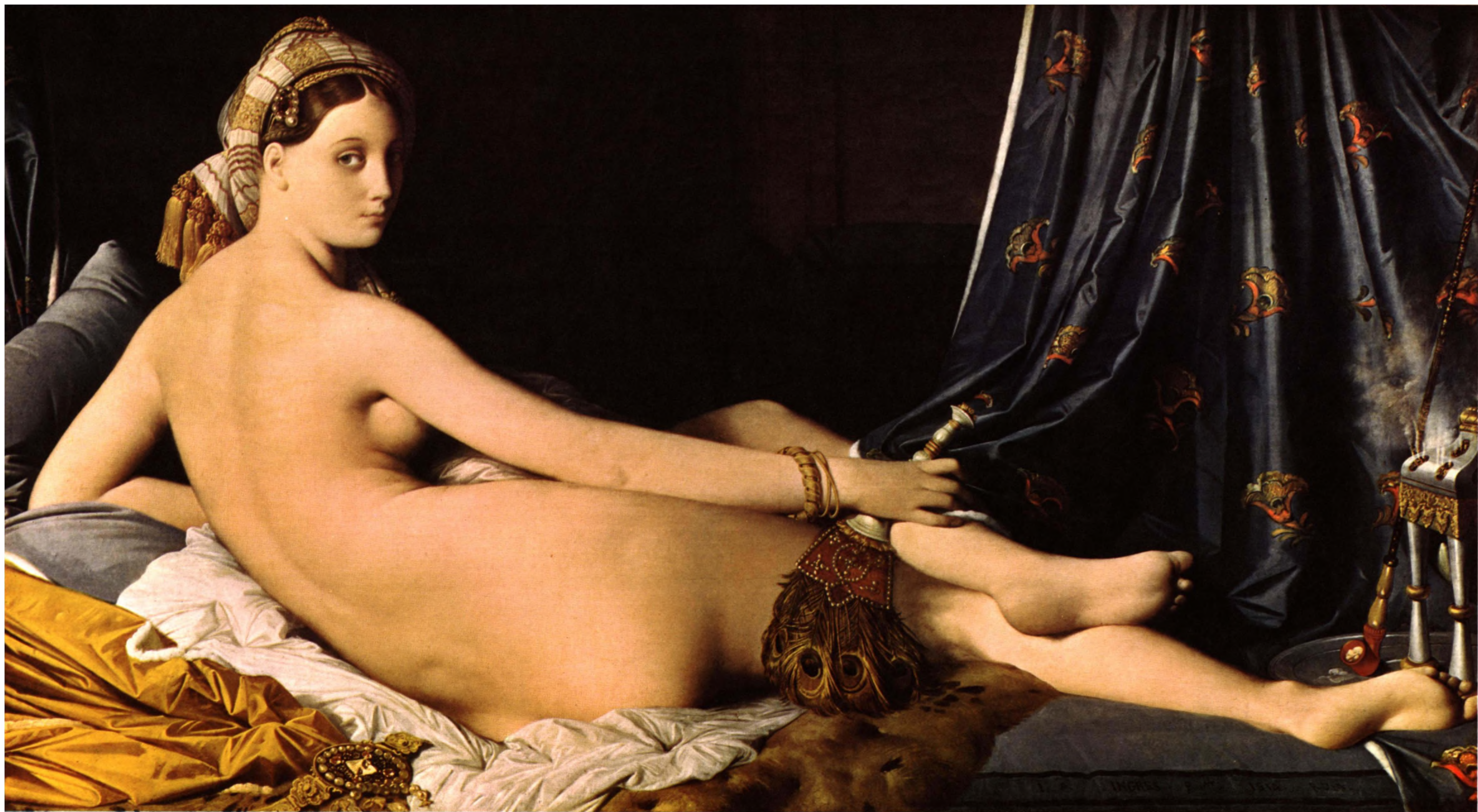
























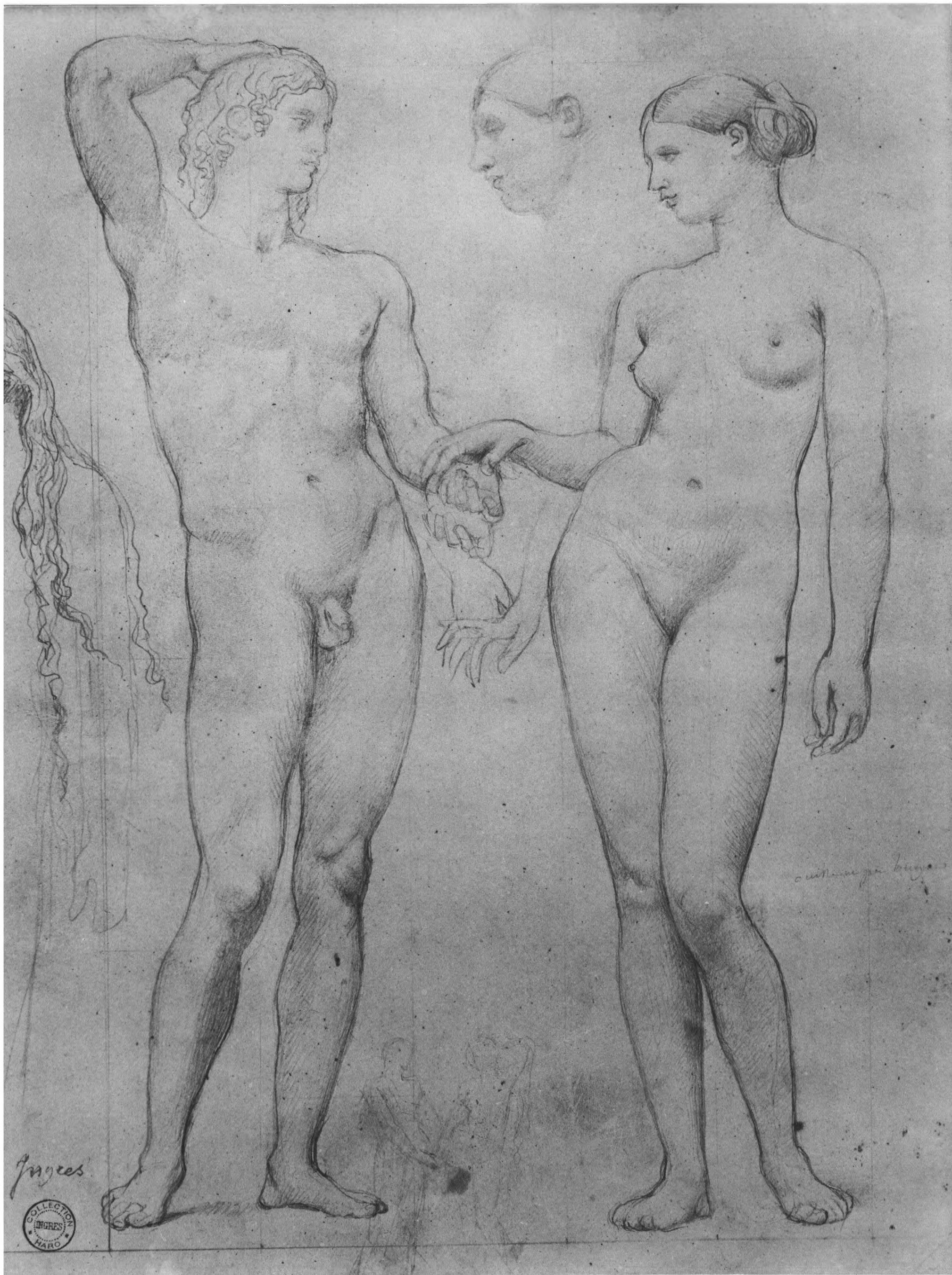




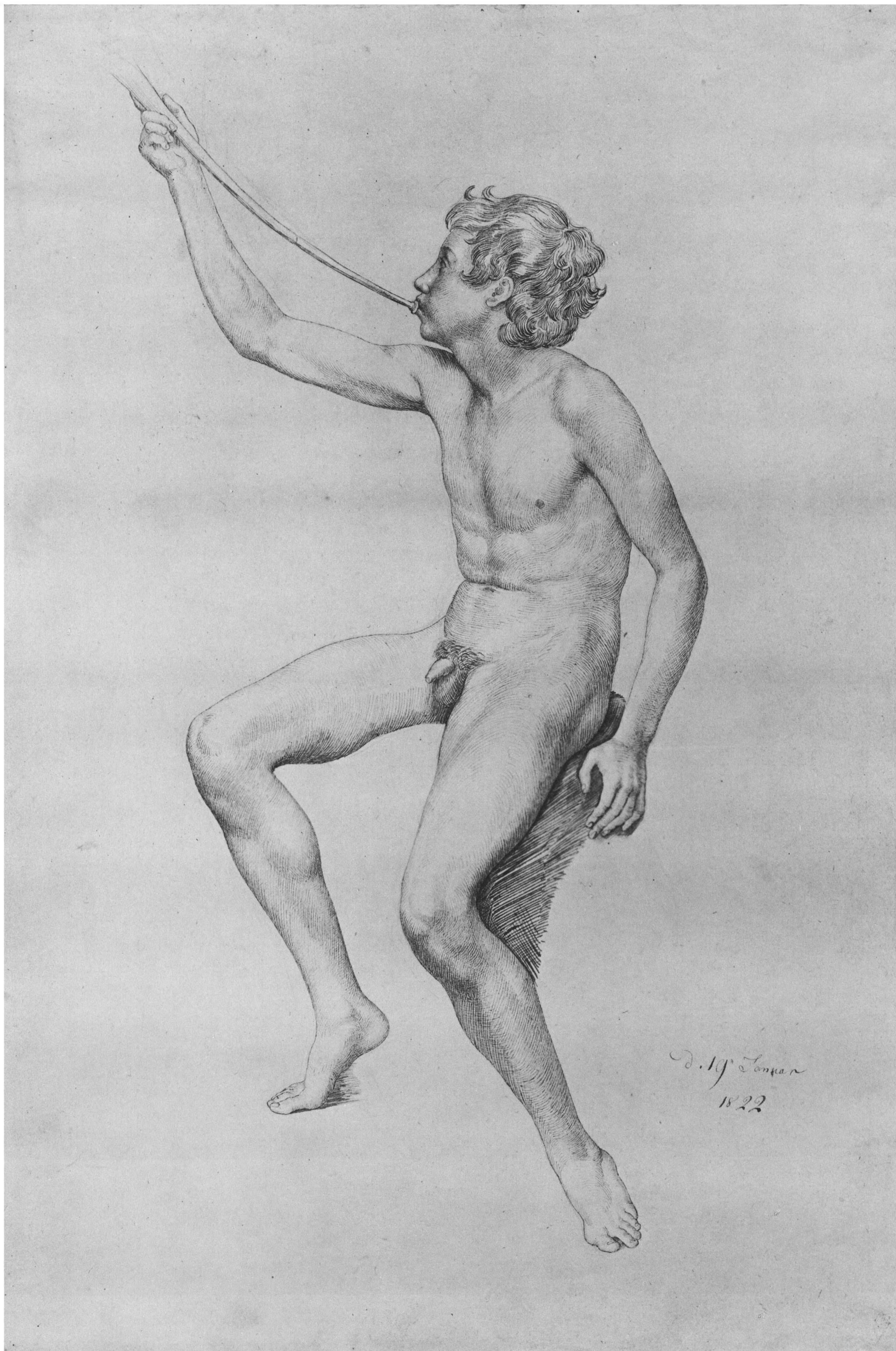




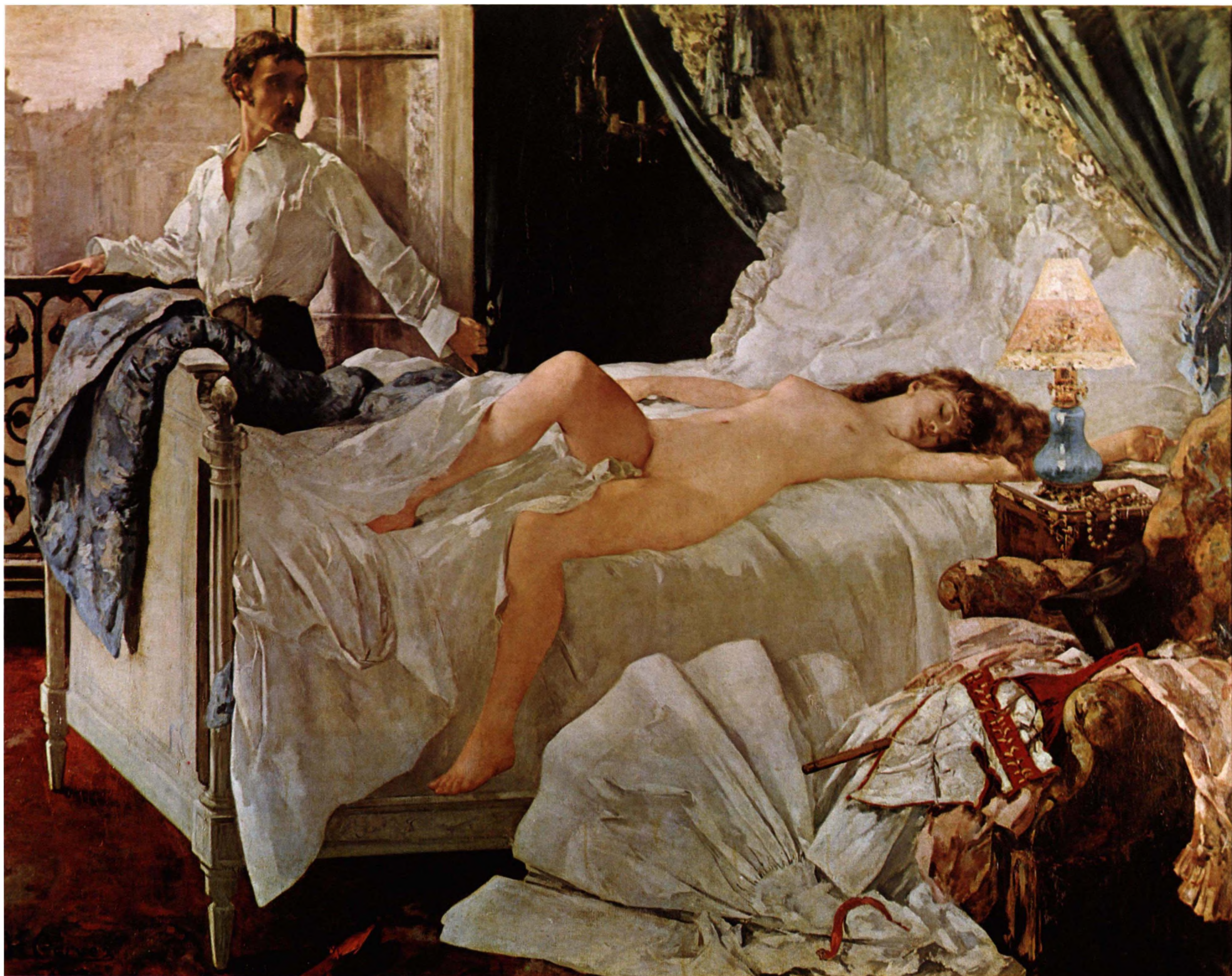




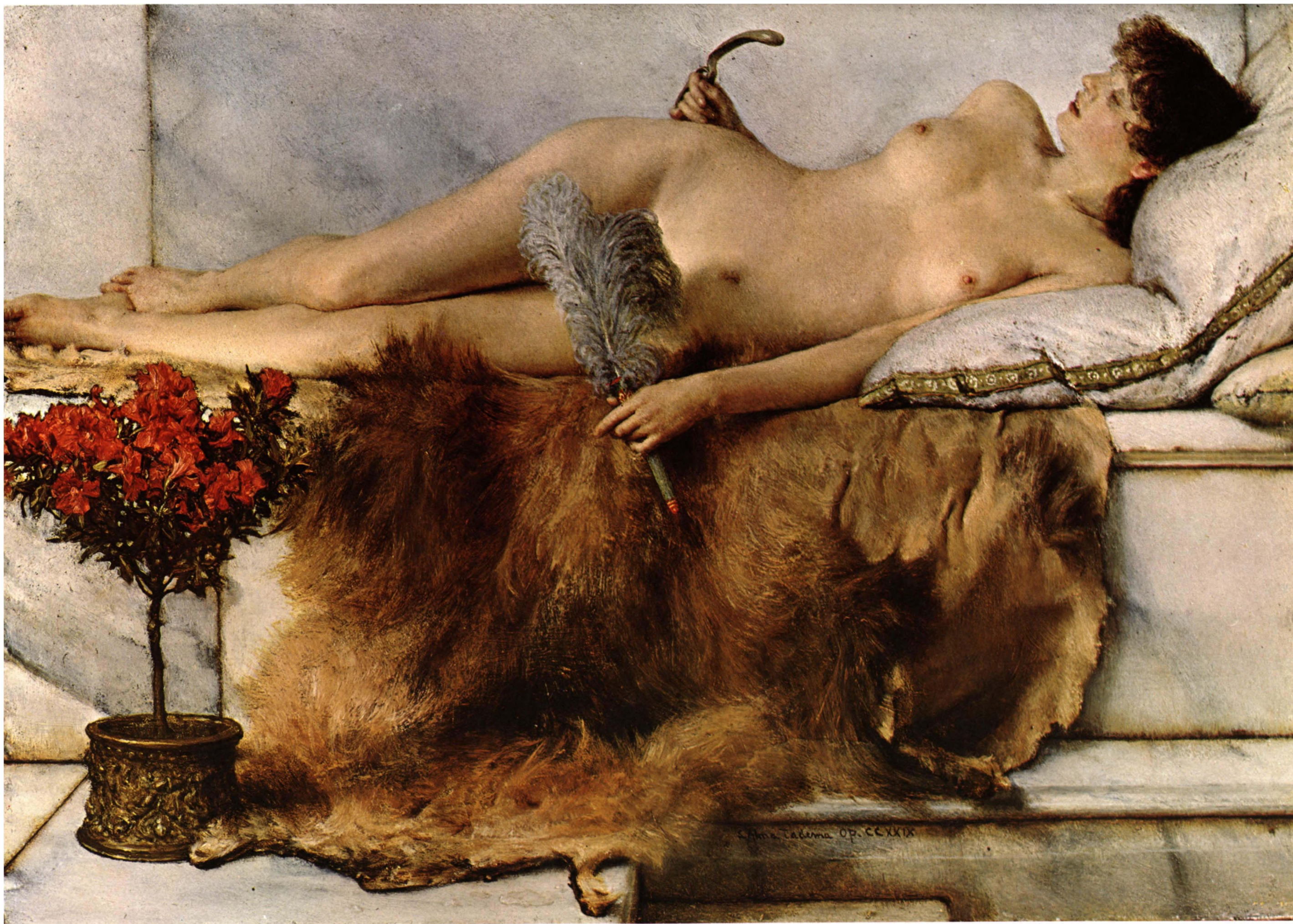




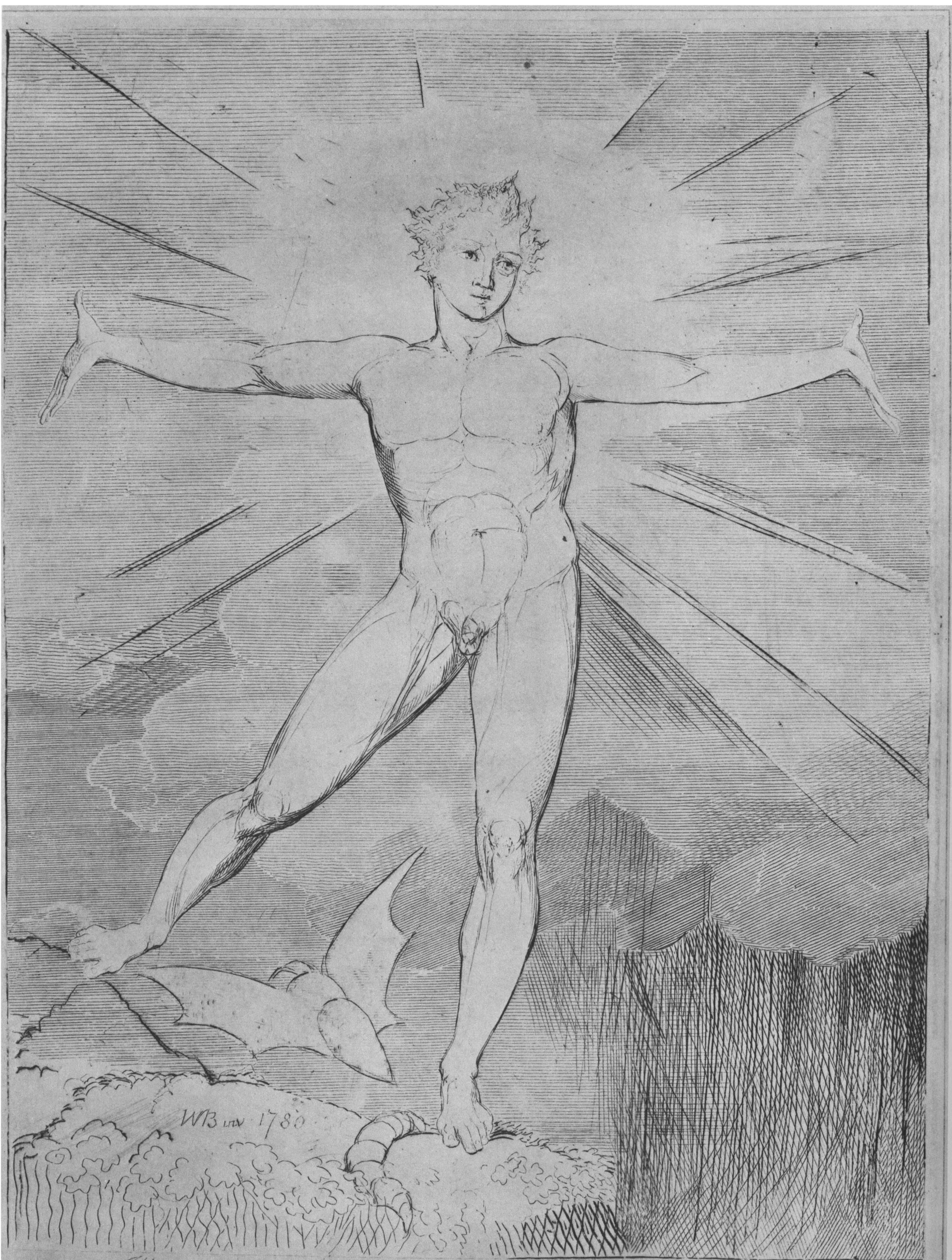












*Albion rose from where he labourd at the Mill with Slaves  
Giving himself for the Nations he danced the dance of Eternal Death*

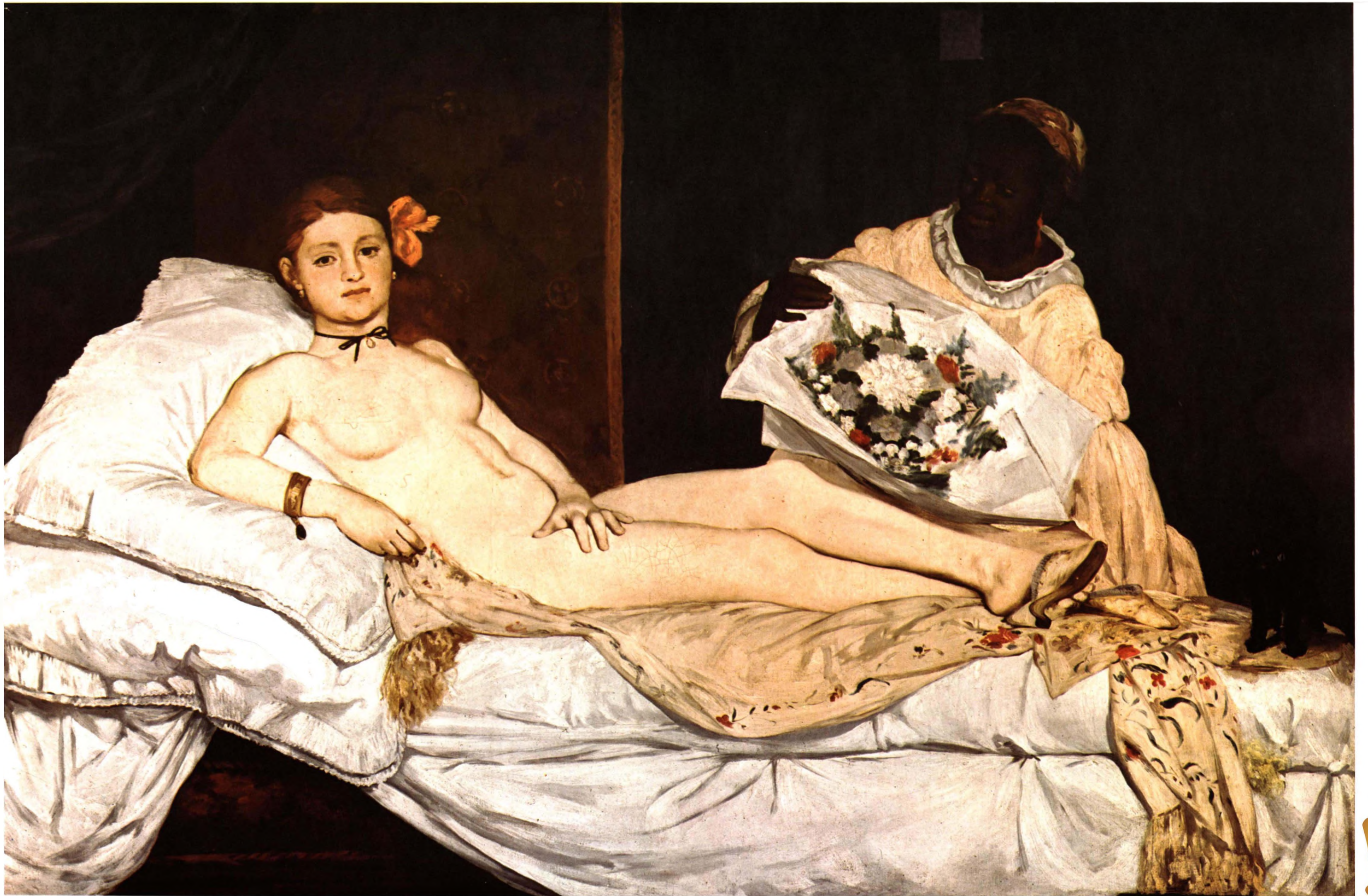




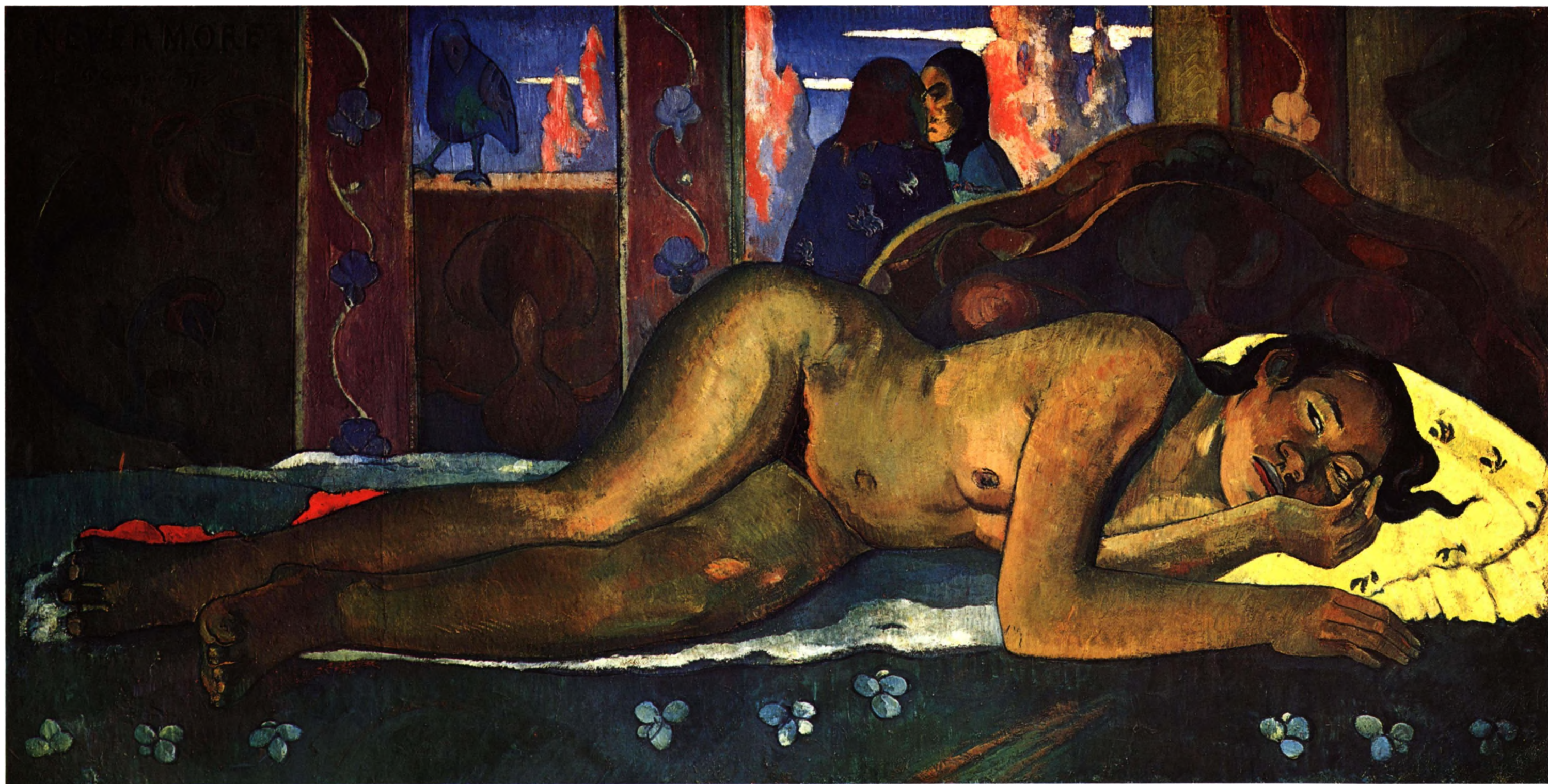
P.C. May. 06  
Er badete sie in dem blauen  
sein huet wart hurnie.



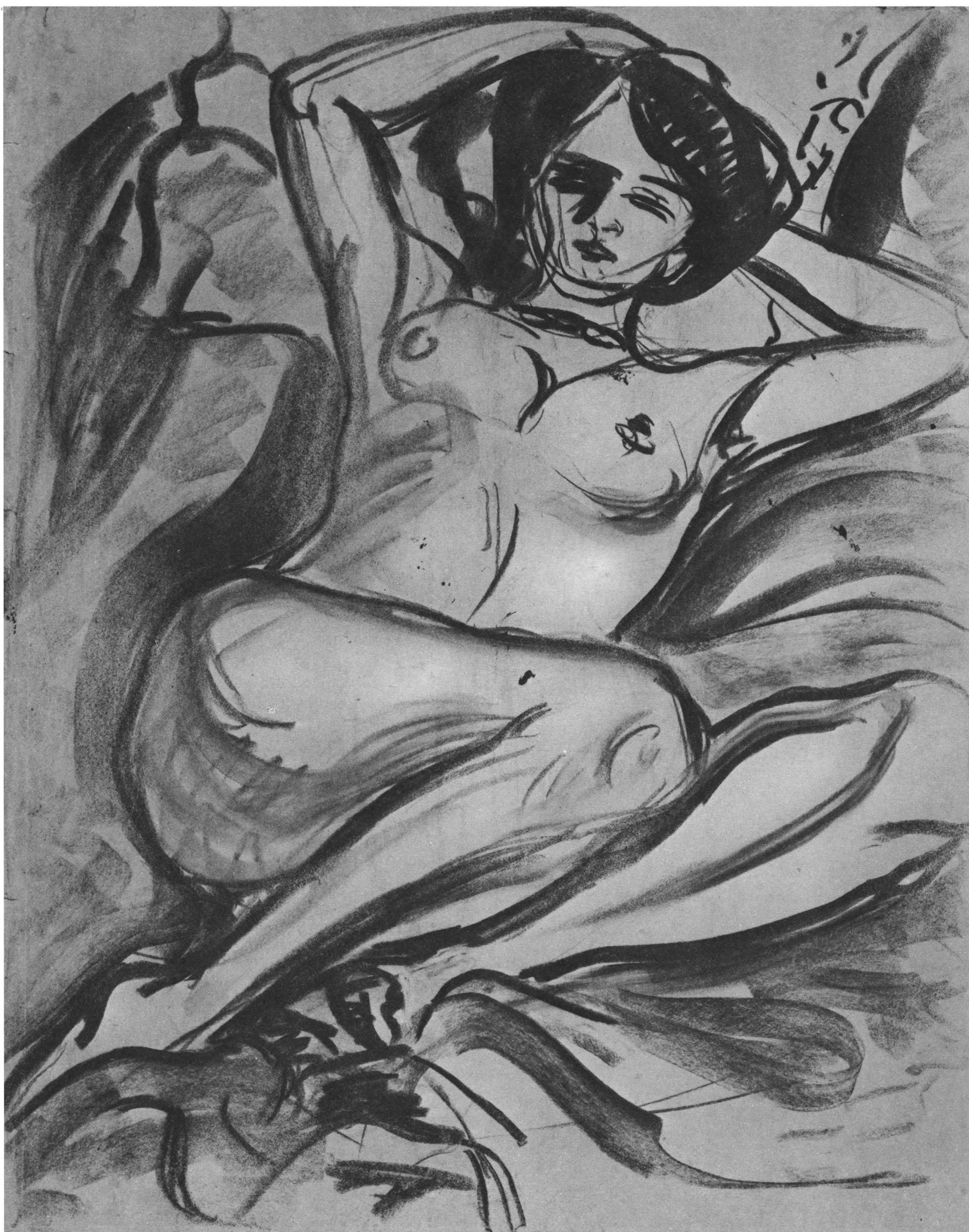




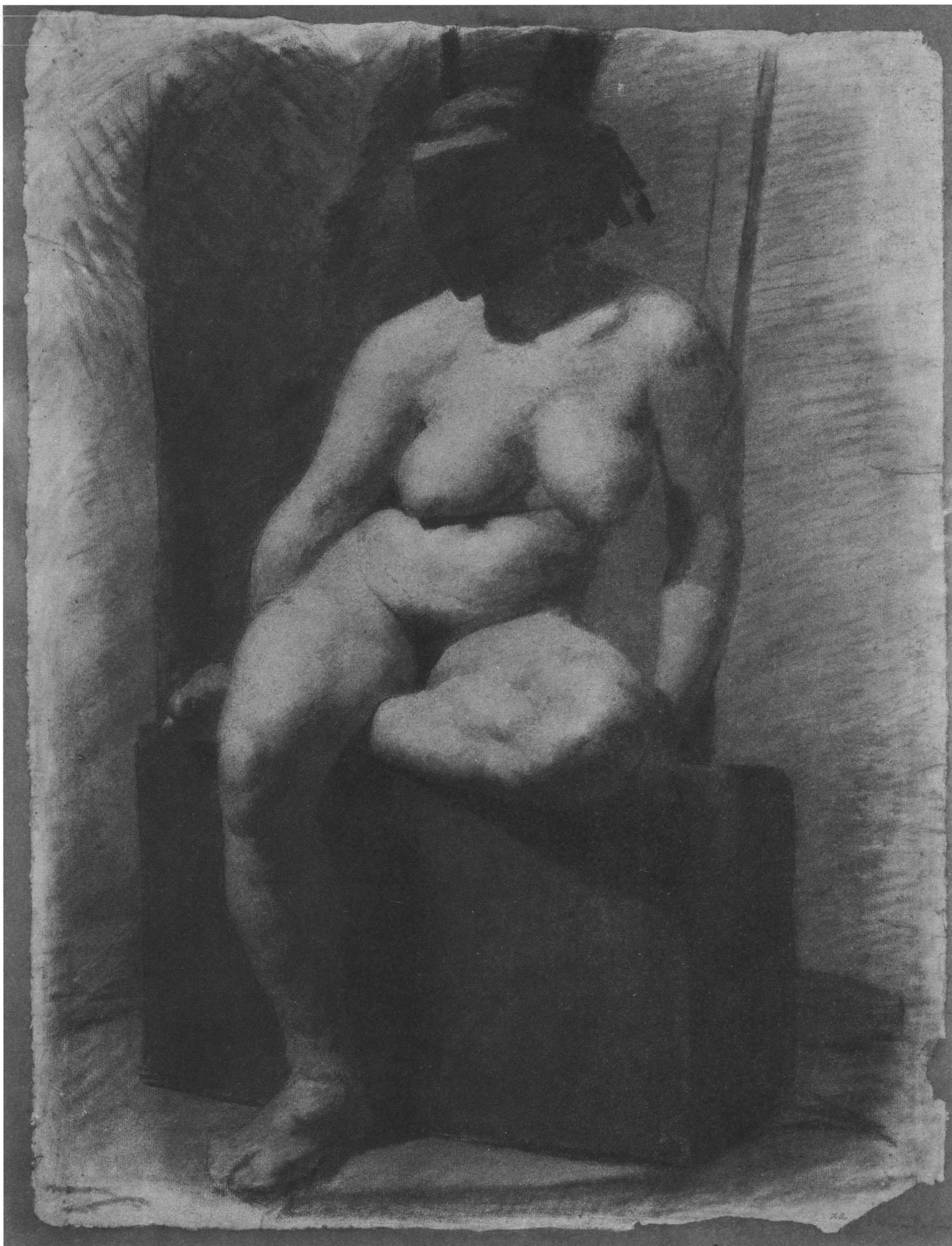
















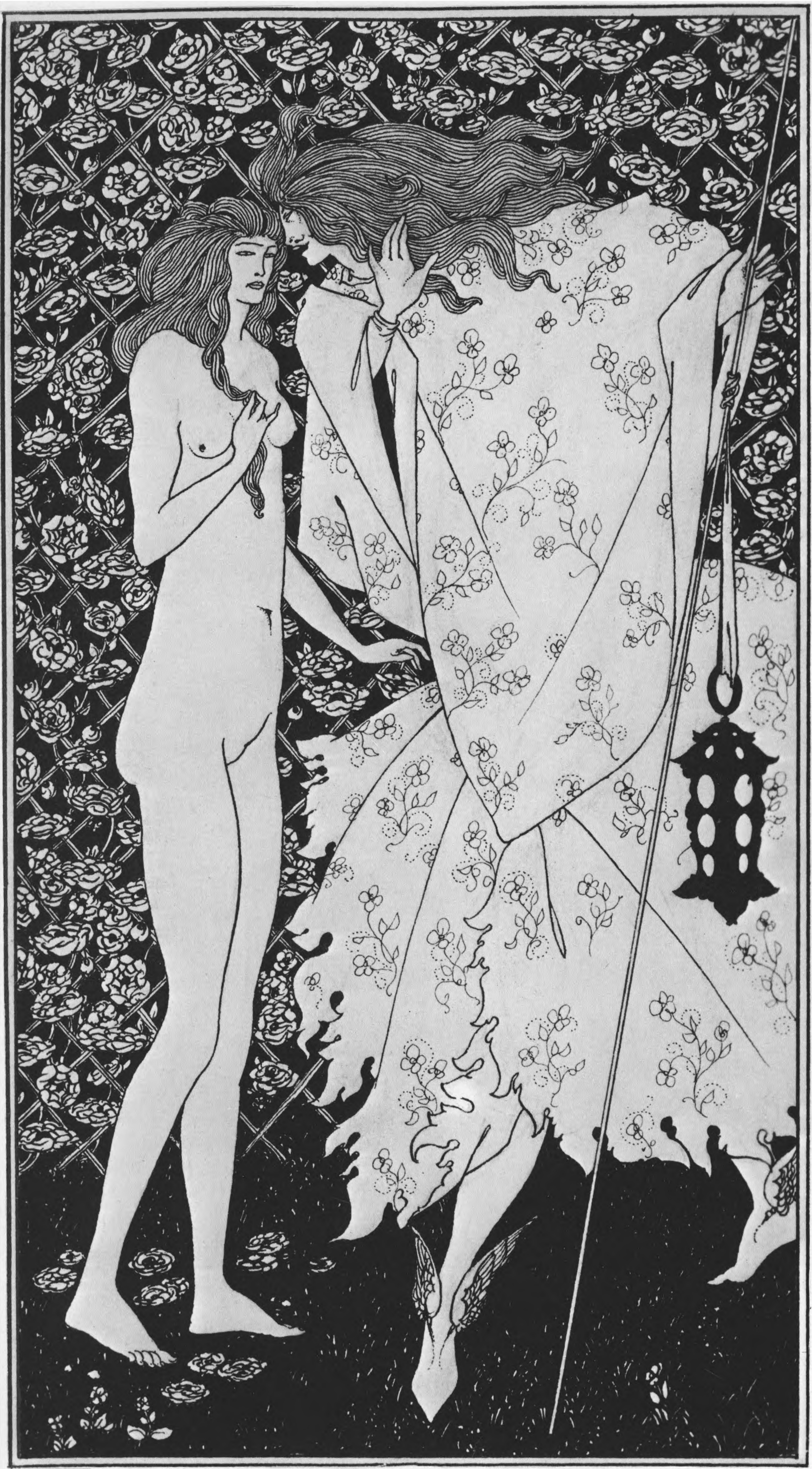




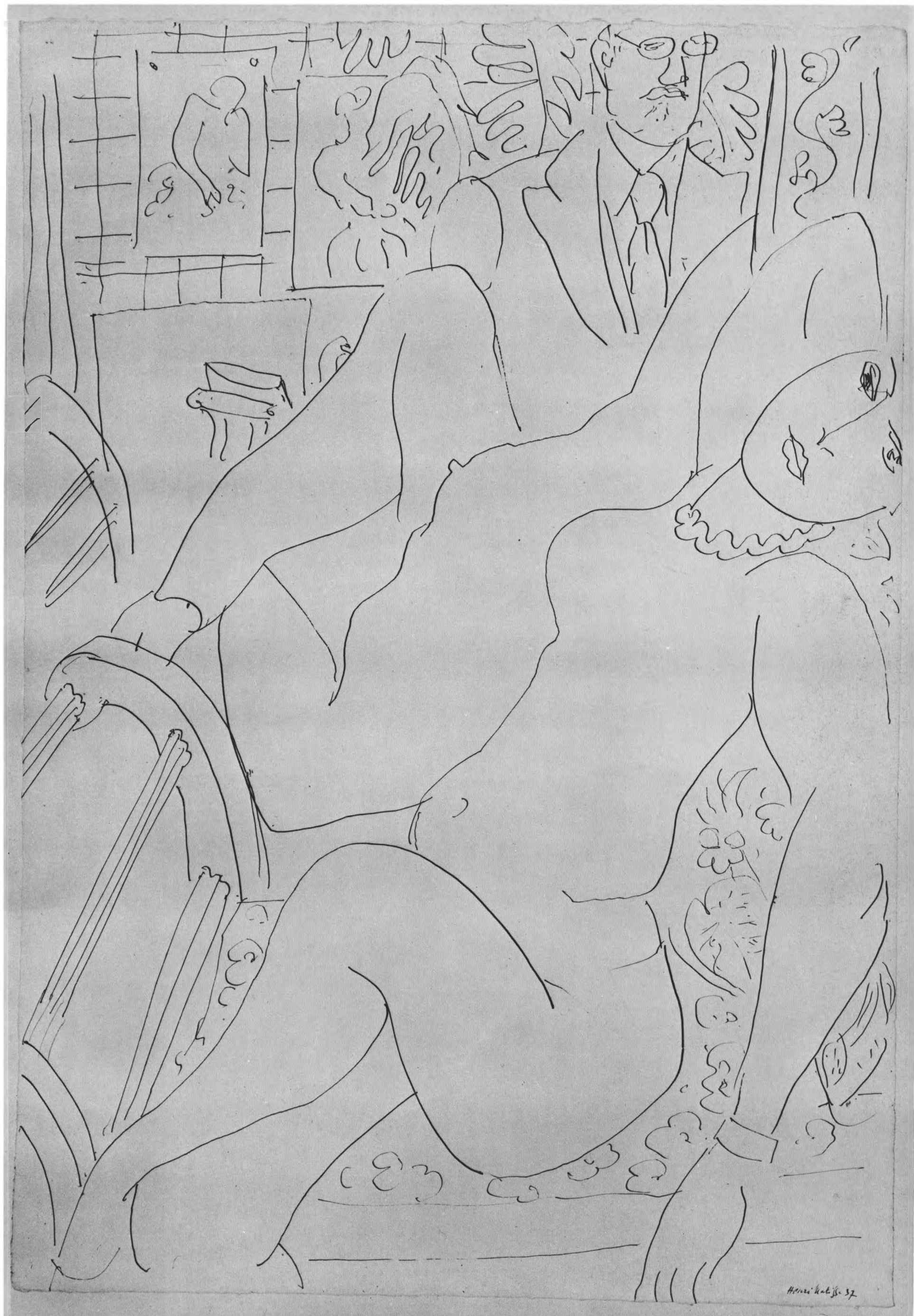






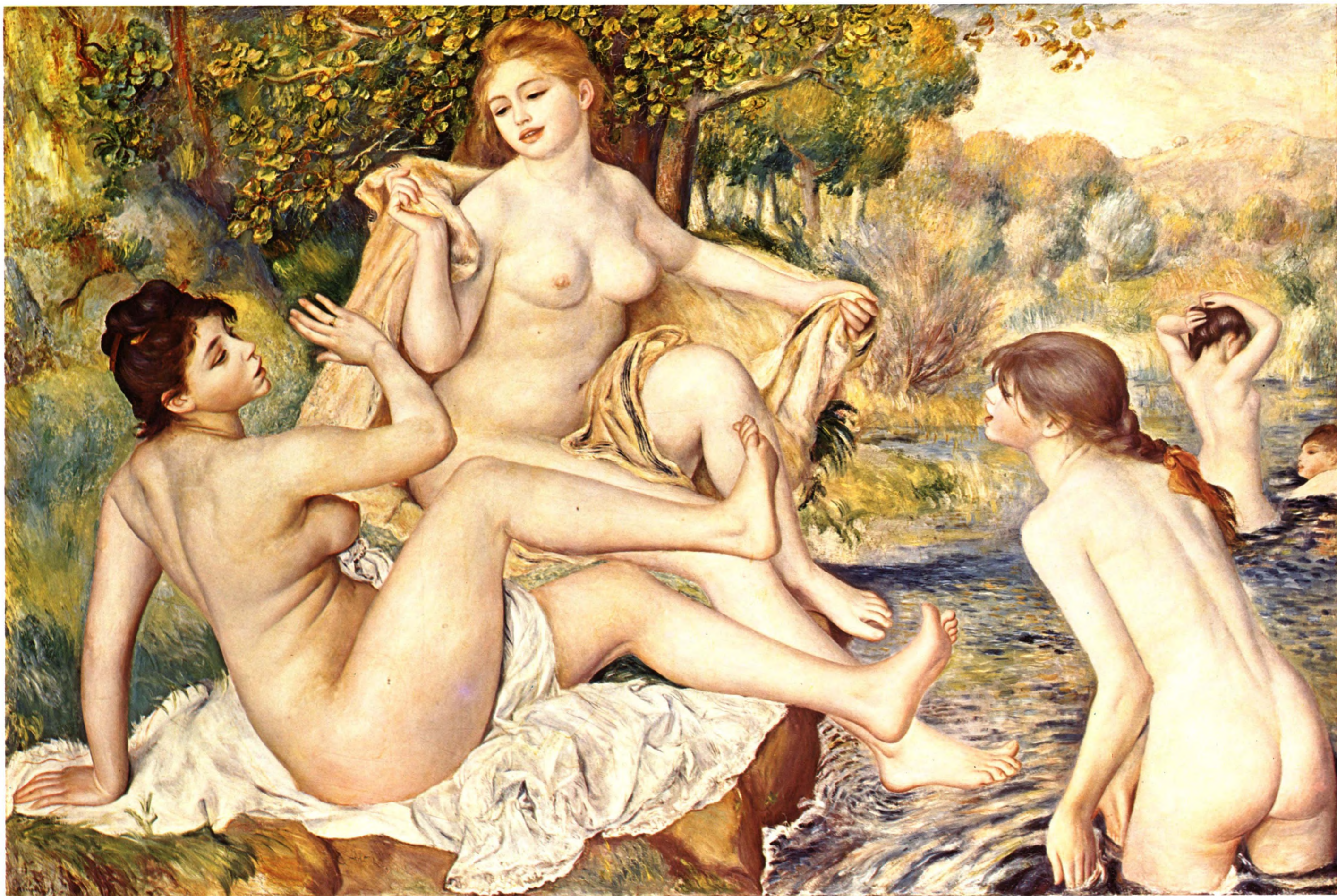






H. 100. 10. 10. 32

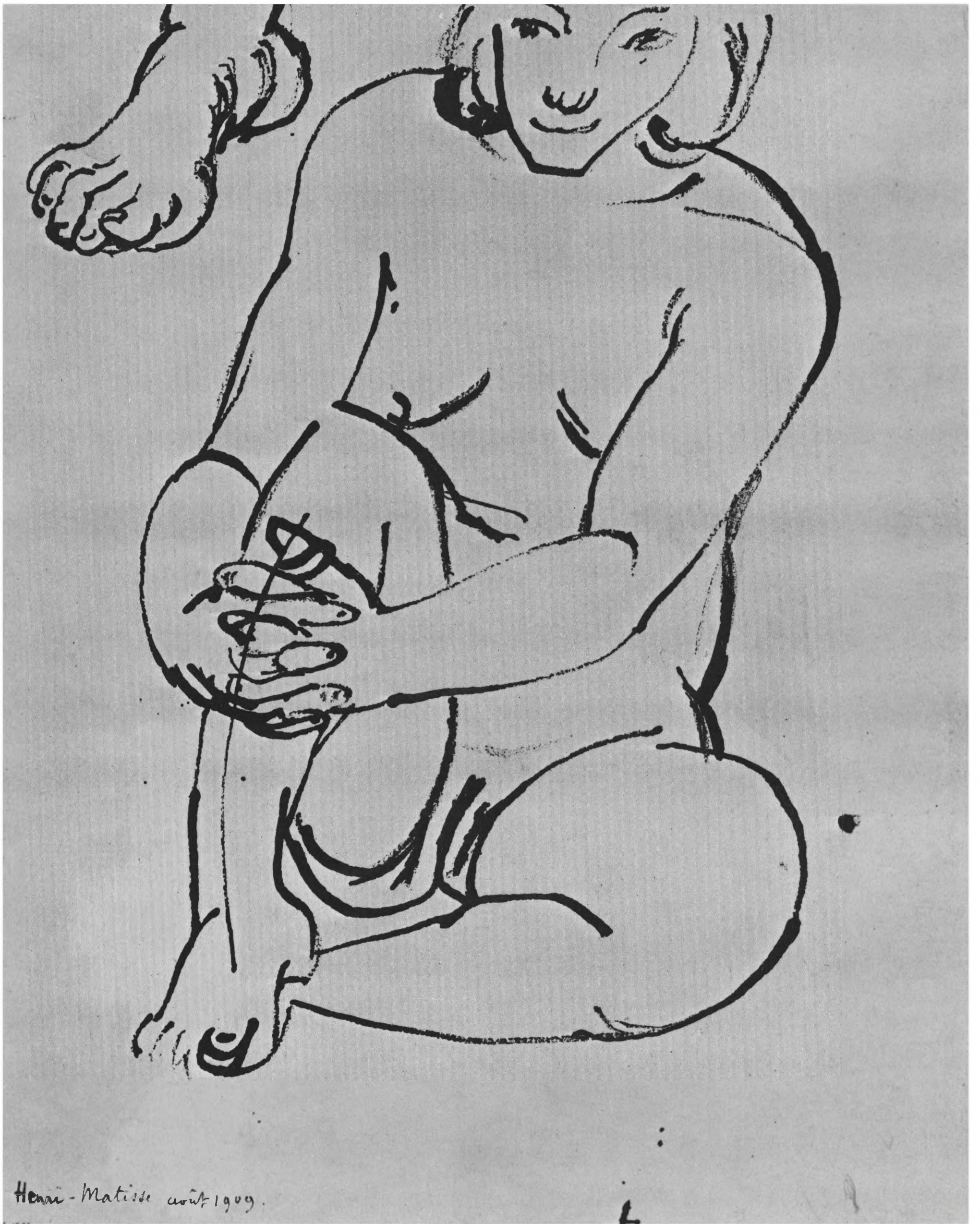












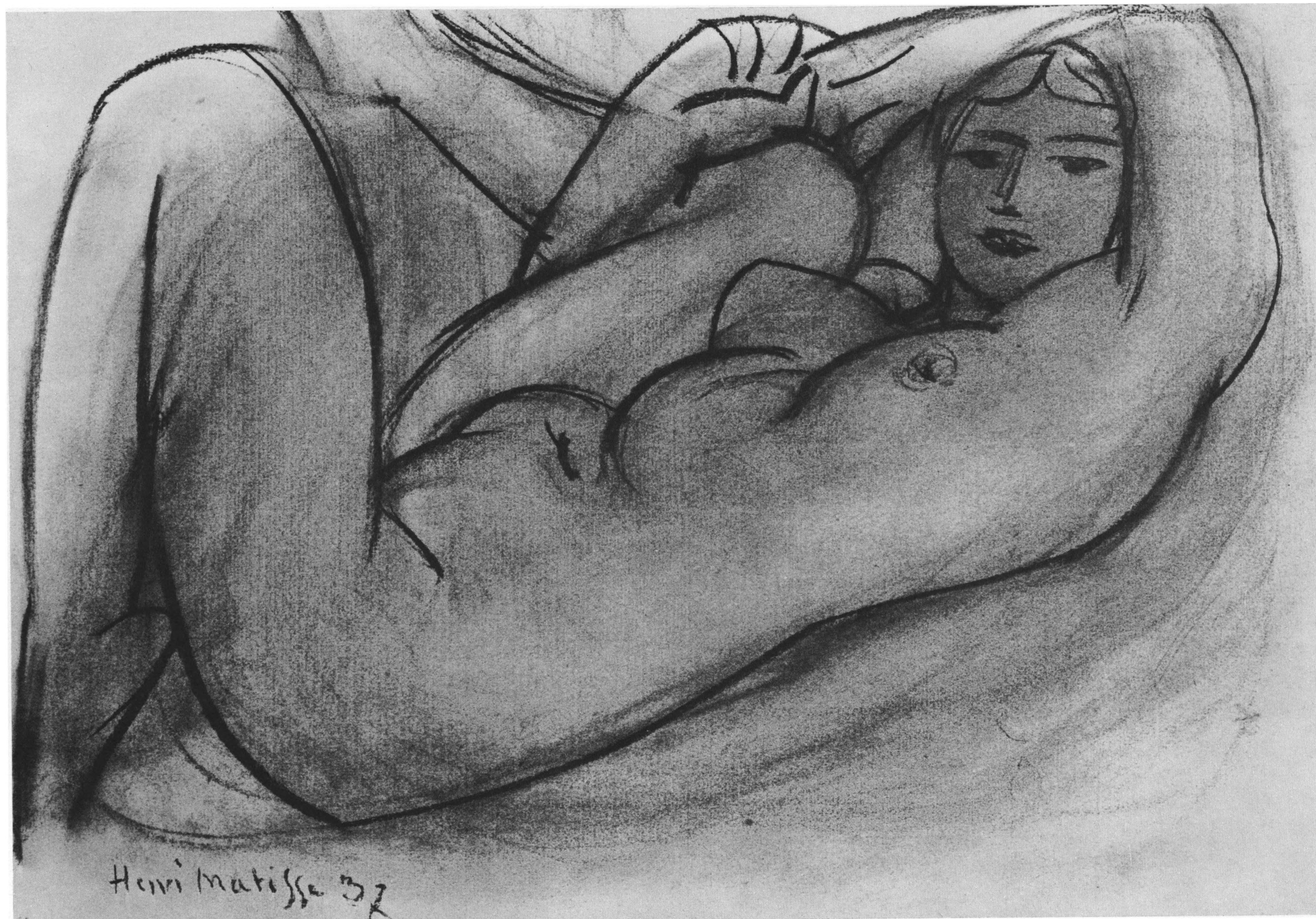
Henri-Matisse août 1909.



— III XX X L V A 5 2 L A 9







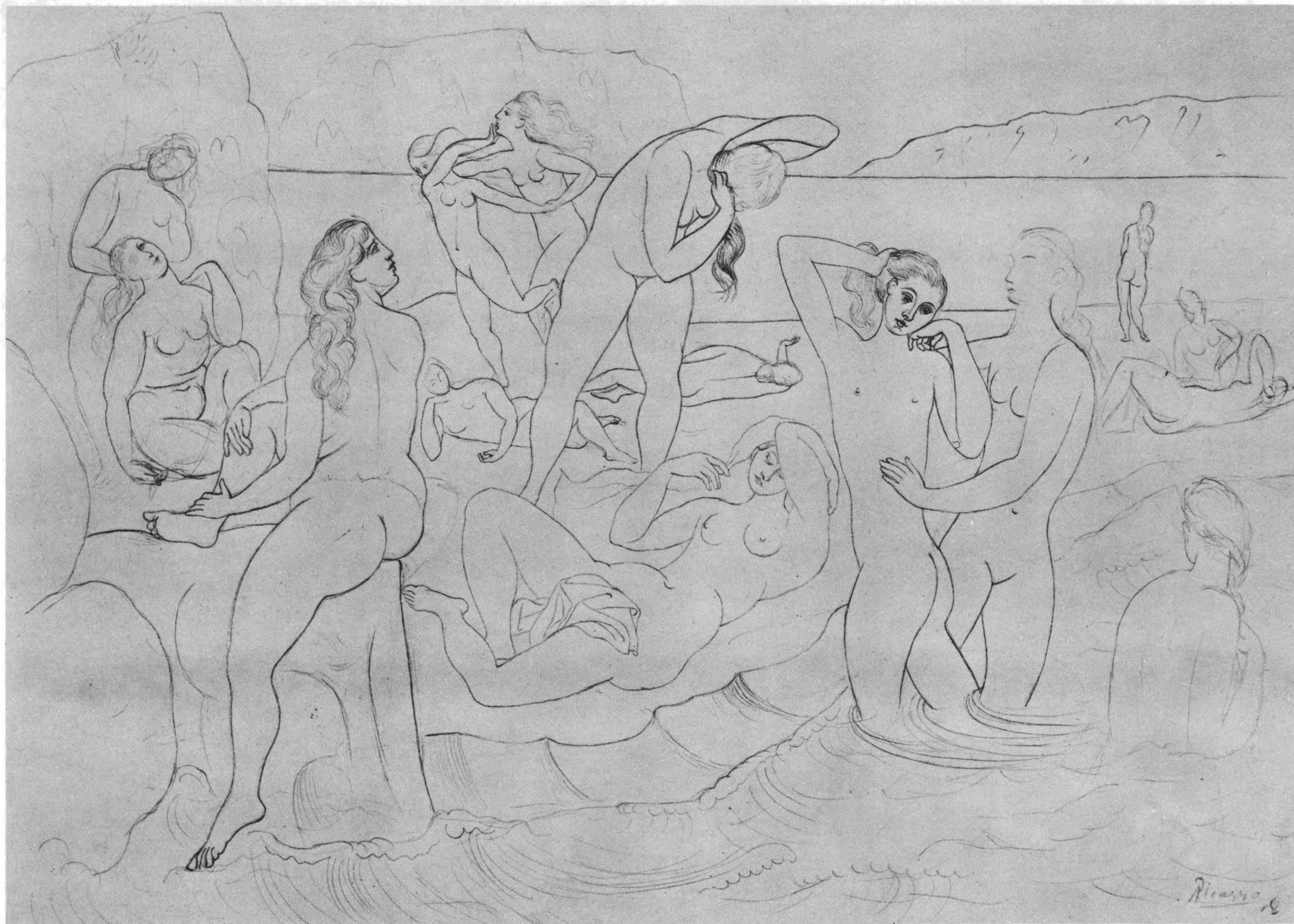




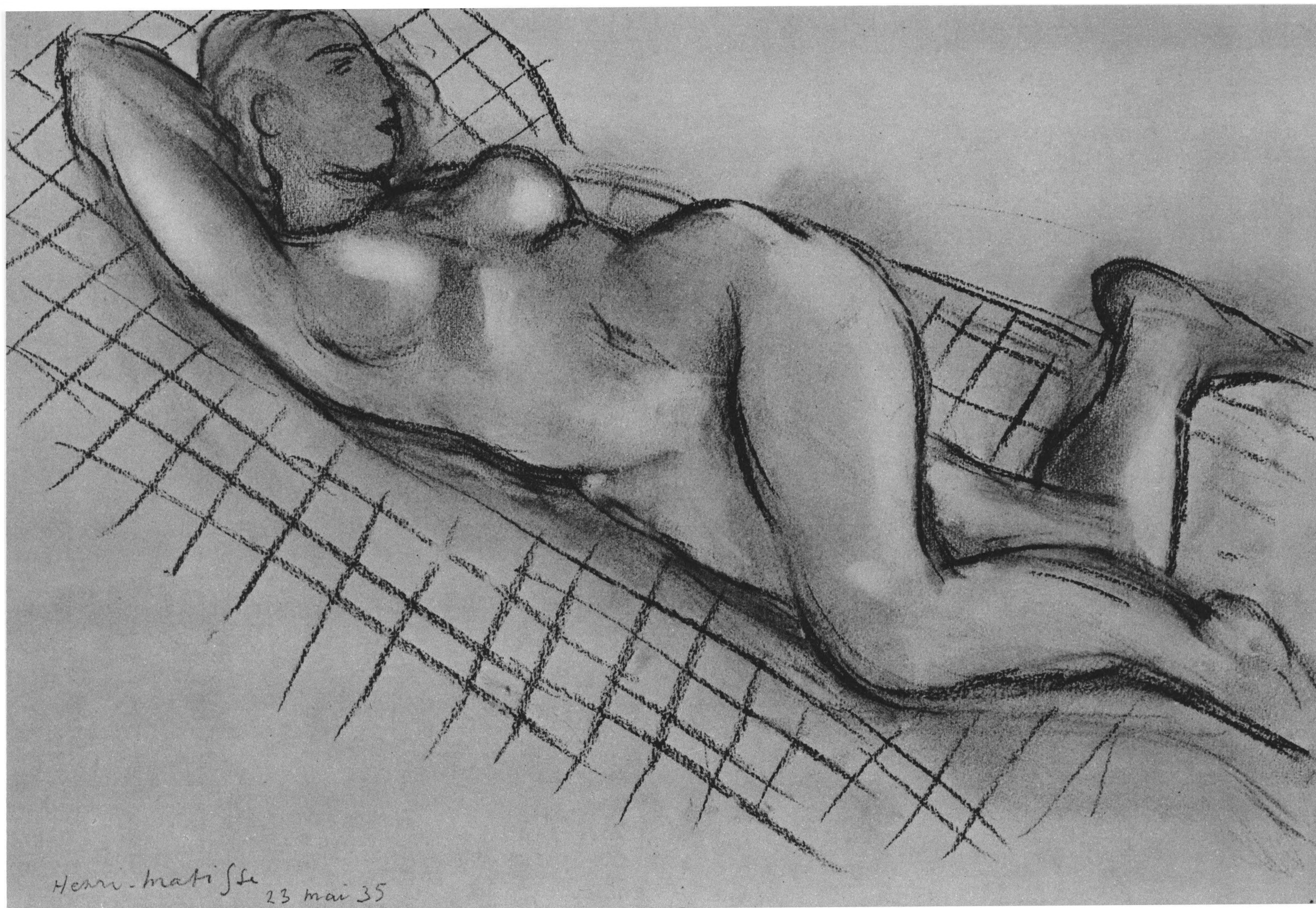




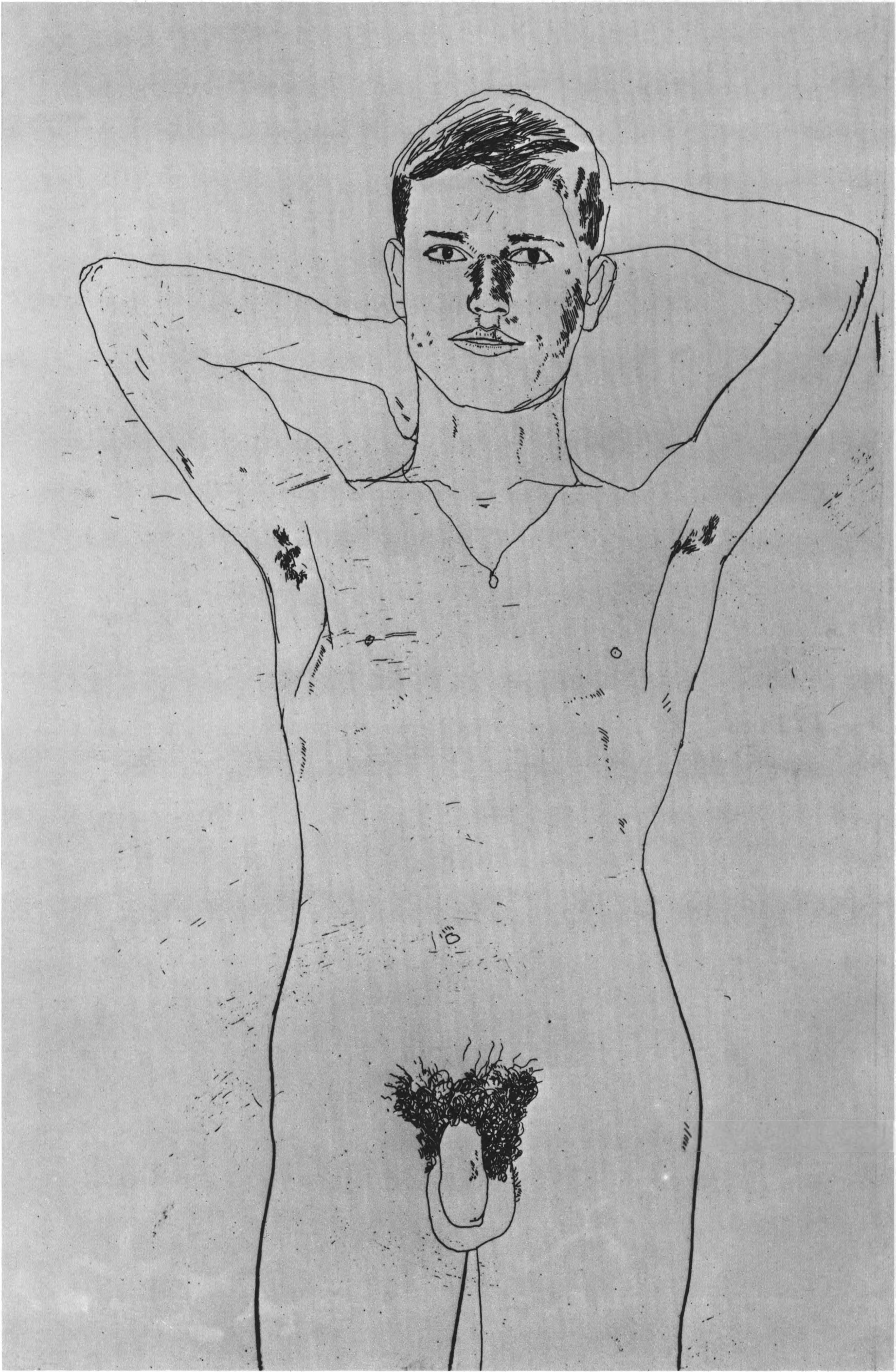












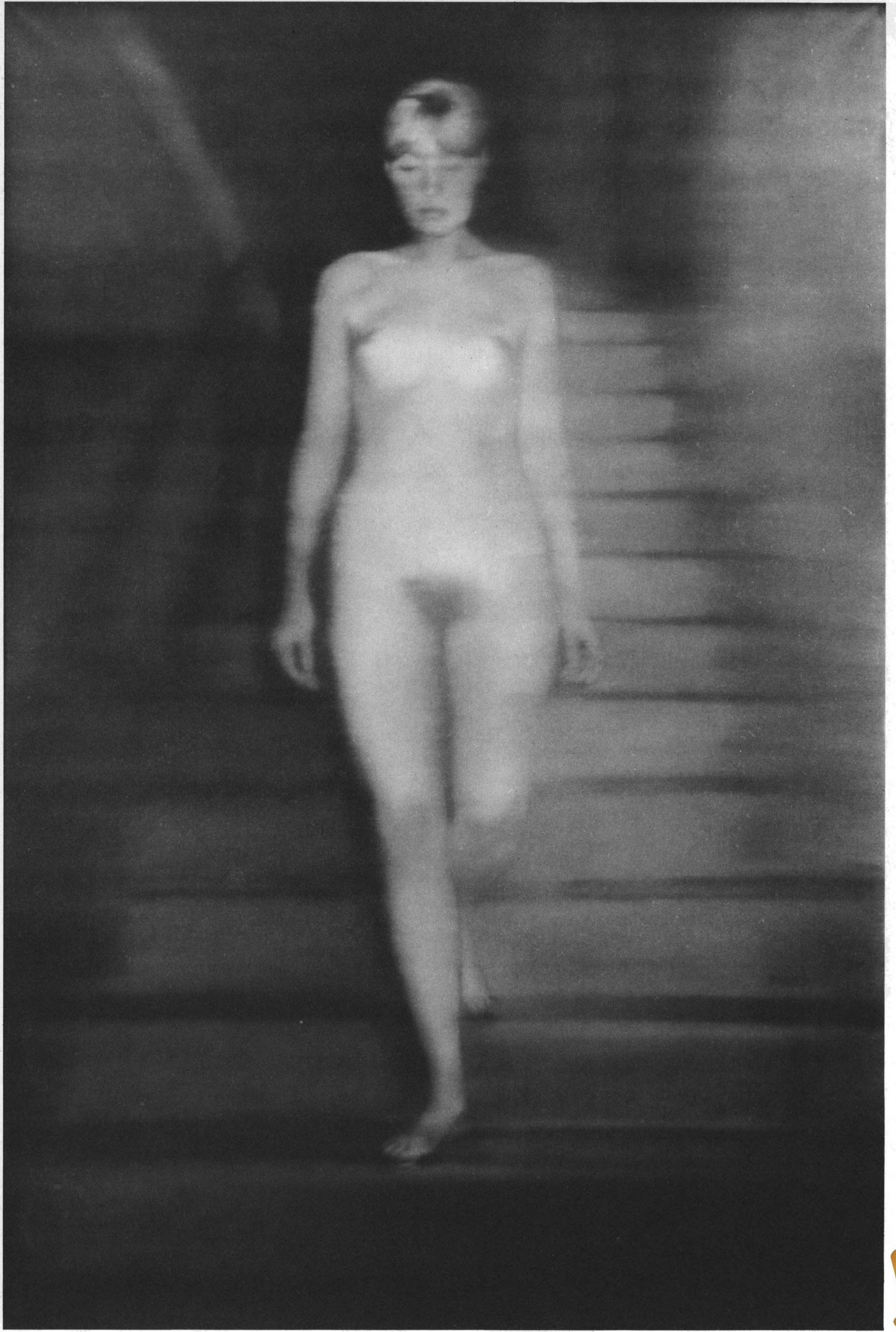




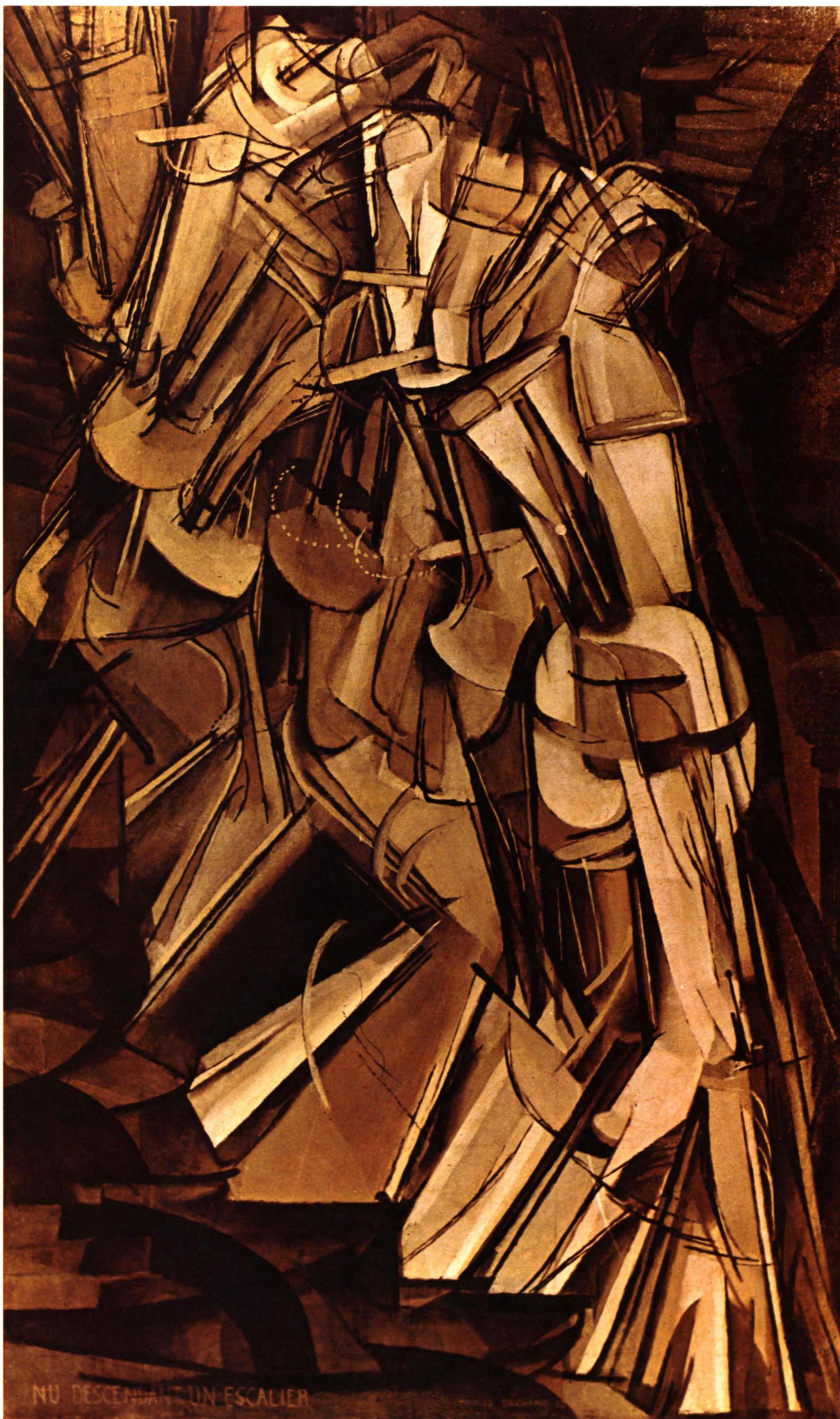
















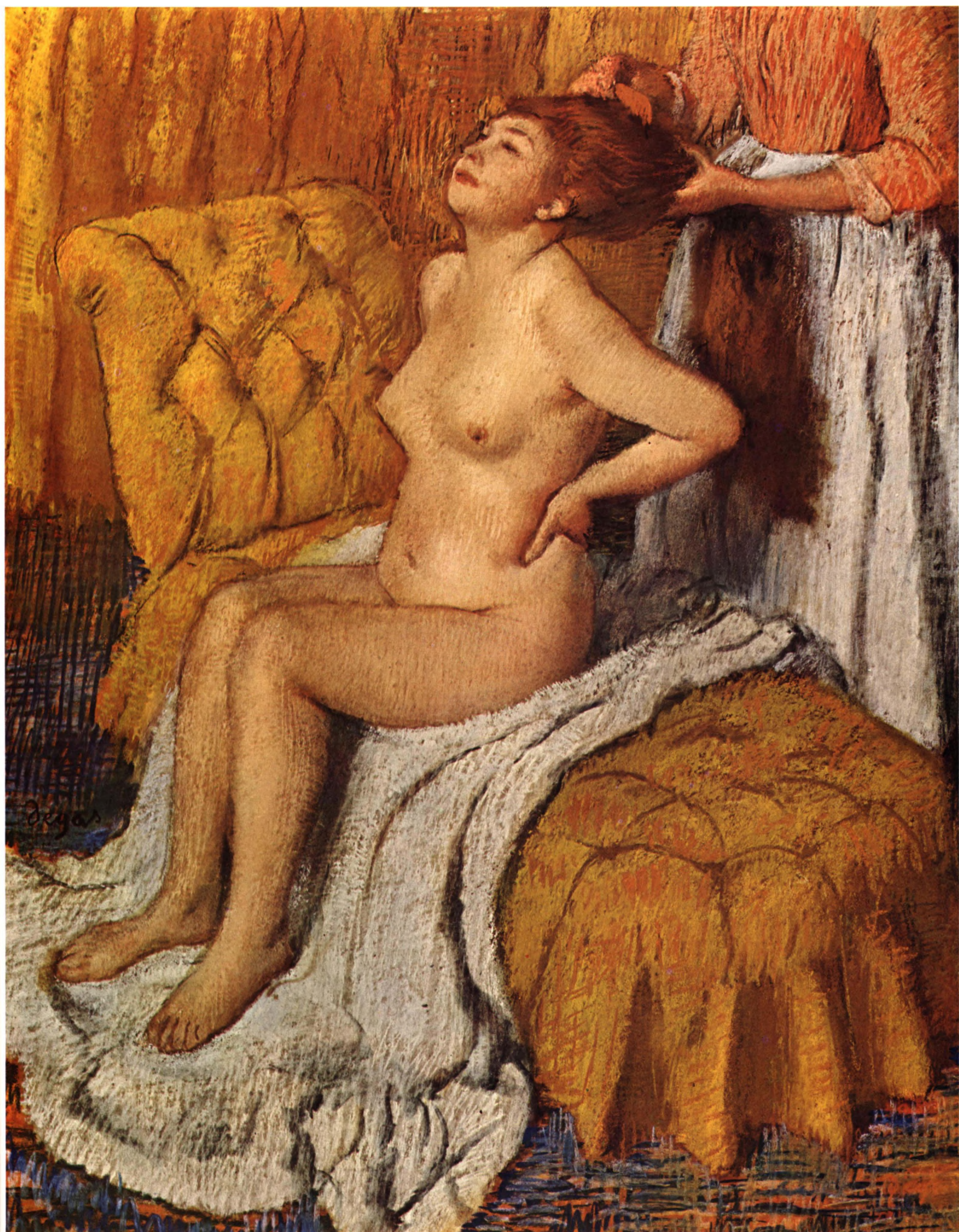
















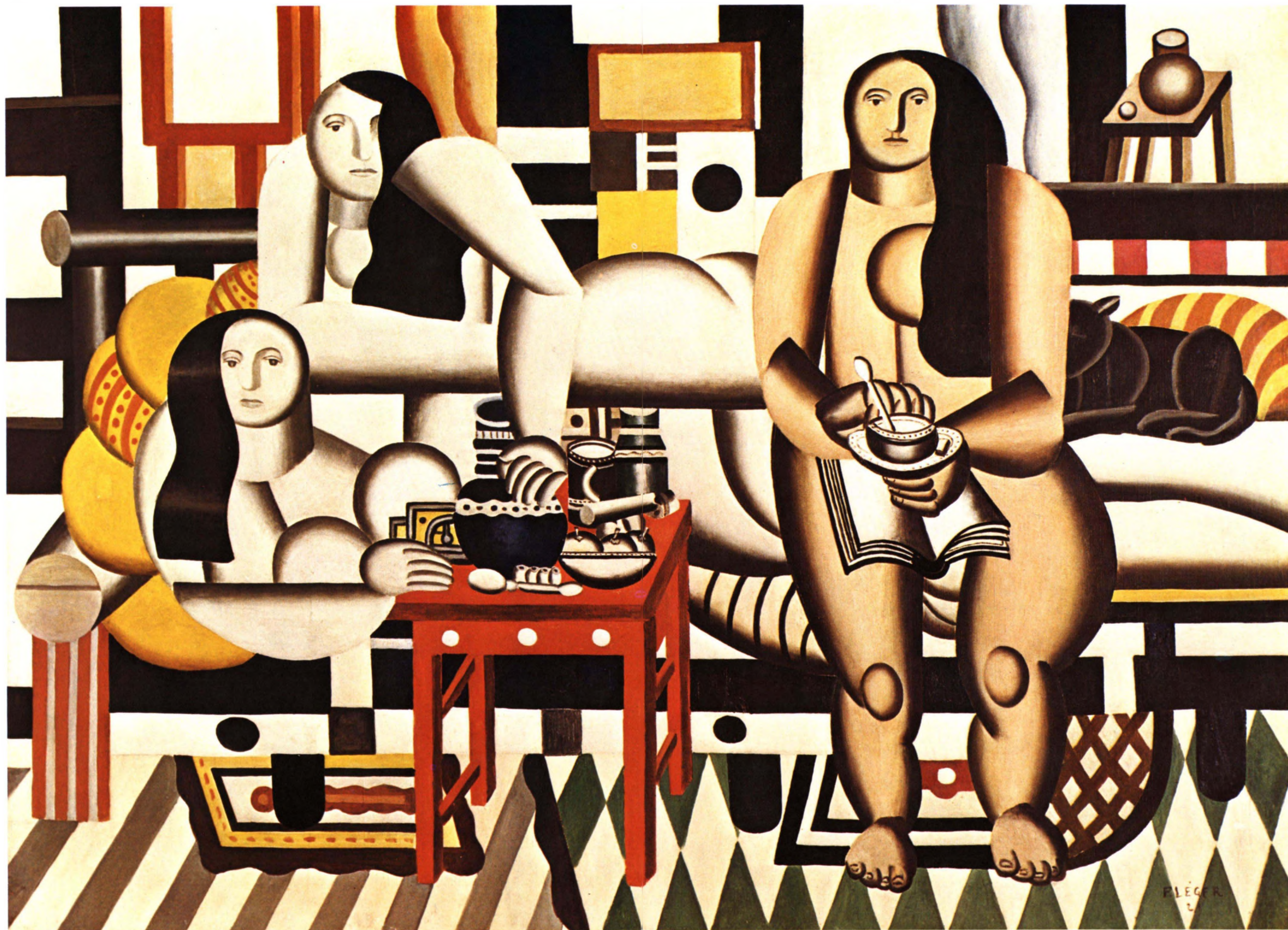








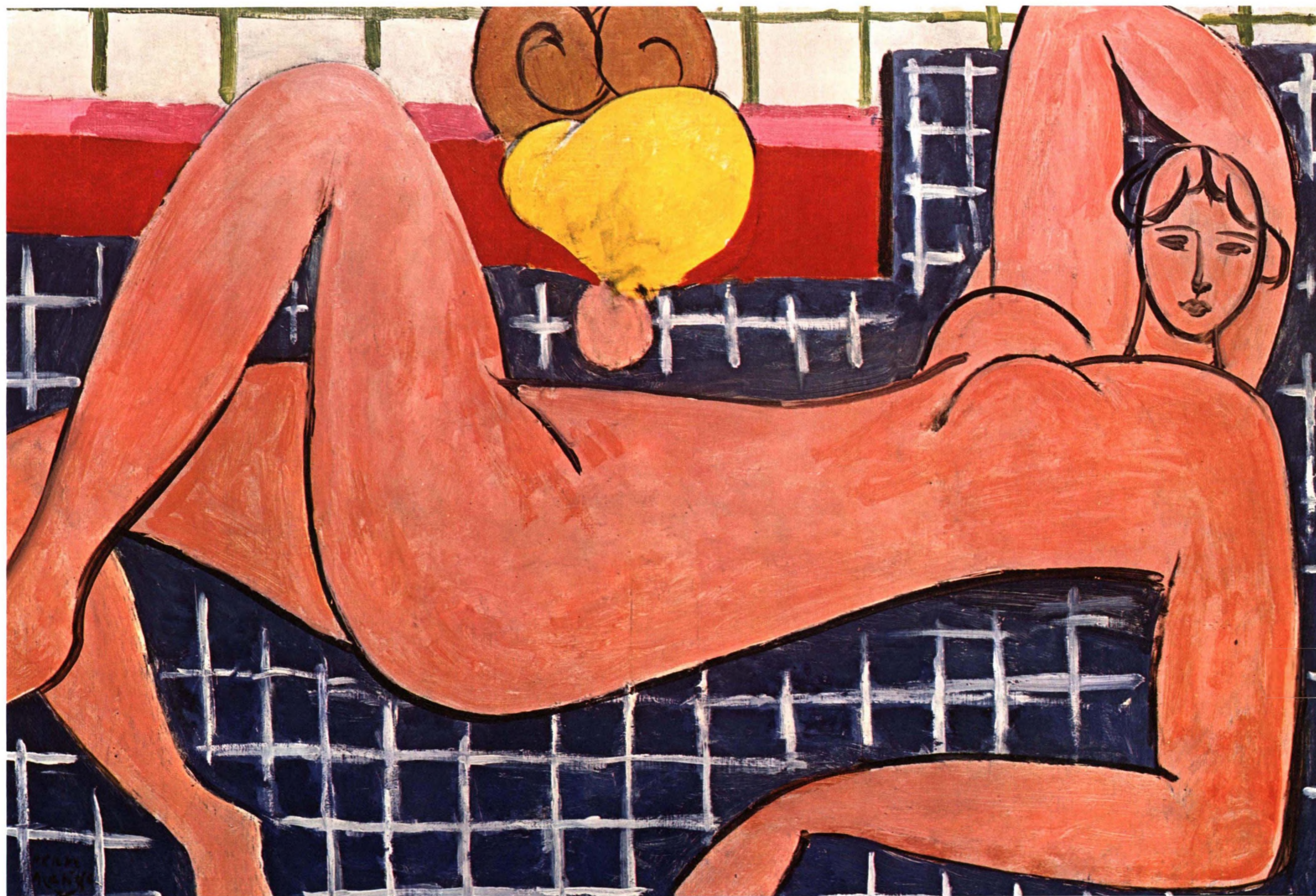




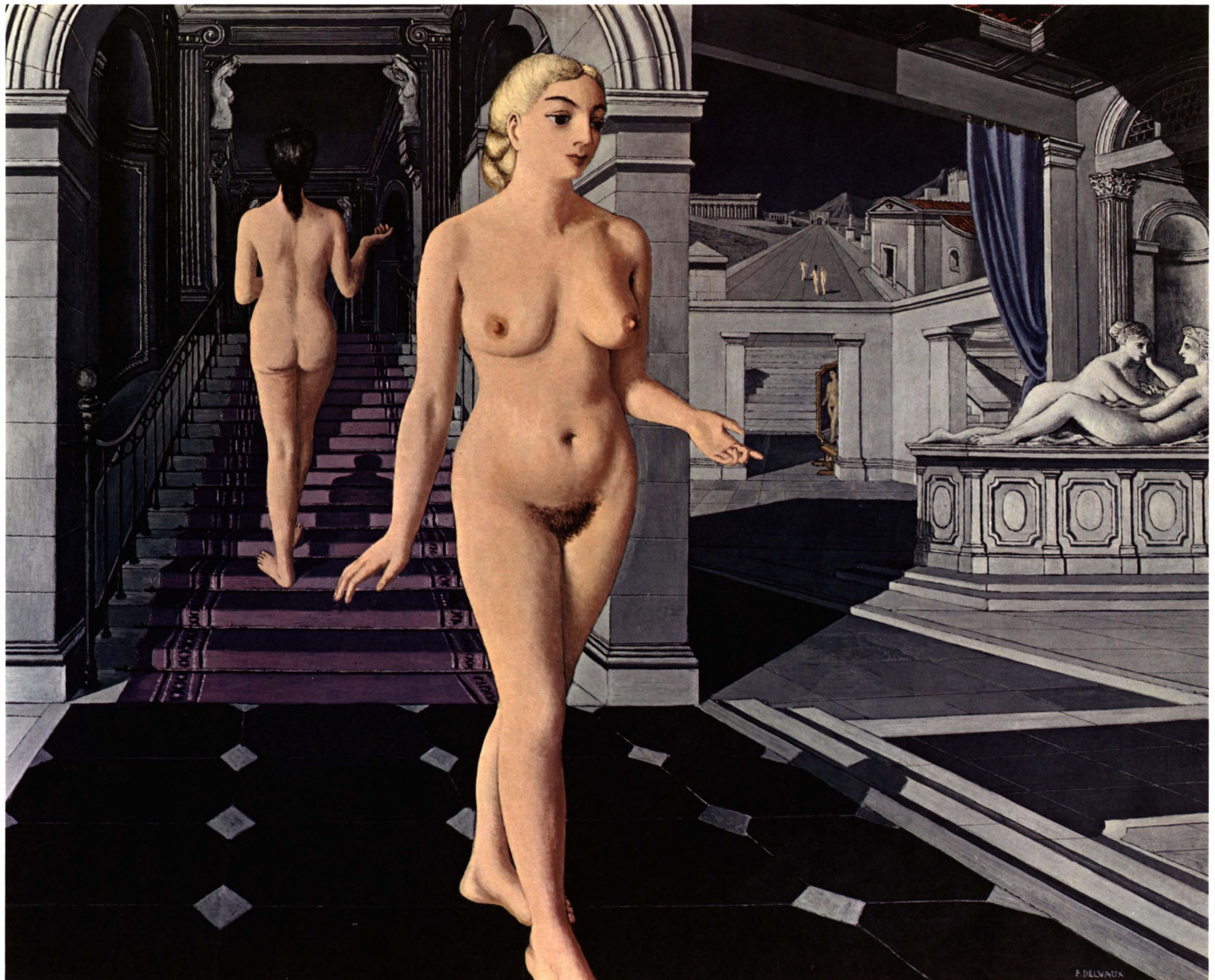
















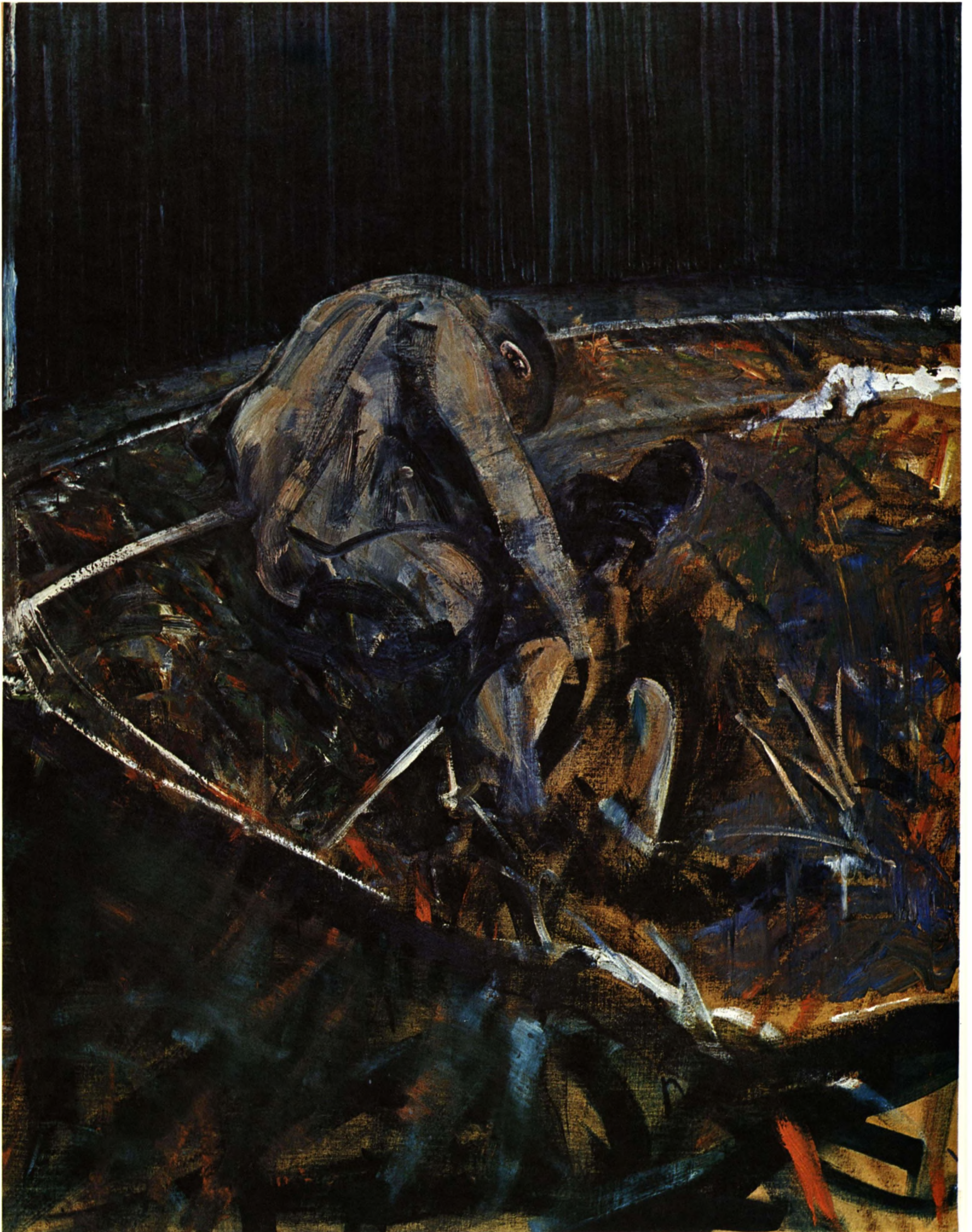














# BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE



Masaccio (1401—1428)

## 1 Izgon iz raja

Freska, 198 × 86,5 cm. 1427—8. Firenca, Santa Maria del Carmine, kapela Brancacci.

Ova snažna i dramatska freska potječe iz prvih godina renesanse i odmah nam pruža remek-djelo akta. Masaccio je na njoj radio zajedno sa Masolinom, također Firentincem. »Zbog tog djela divili su mu se i vrlo ga cijenili svi umjetnici, i stari i mladi«, kao začetnika »dobra stila«. Time je Vasari mislio da Masacciiov naturalizam naročito u Adamovu izražaju, doprinosi njegovu prikazu tragedije i patosa pri izgonu para iz raja. To djelo je i primjer renesansnog humanizma koji je omogućio Masacciu da preuzme pozu »Venus pudica« iz klasičnog kiparstva i transformira je u posve novom, kršćanskom kontekstu. Također mu je uspjelo da asimilira teške proporcije takvih skulpturalnih figura u vlastitom, ozbiljnom prikazu idealnih ljudskih likova.





Sjevernotalijanska škola, konac petnaestog stoljeća

## **2 (gore) Akt drži strijelu**

Pero, smeđa tinta, lavirano na finom pergamentu, 20,5 × 13,5 cm. Oko 1490—1510. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Potkraj petnaestog stoljeća Botticelli (slika 8) je pokazao kako aktovi mogu izraziti određenu osjetljivost prema antiki. Ovo je crtež nepoznatog slikara iz Sjeverne Italije, možda iz kruga slikara i zlatara Francije. Istančan smještaj i crtež akta koji drži strijelu na finom pergamentu rani je pokušaj prikazivanja nebeske Venere kao suprotnost zemaljskoj, tj. jednog od dvaju vidova ljubavi, sveti odnosno svjetovni, koje će Tizian s takvom sigurnošću slikati nešto kasnije. Ovaj eterični prikaz Venere pojavio se oko 1500-te nedaleko od Mantove, tj. u doba i na mjestu gdje se gotika stopila s renesansnom učenošću i tjelesnim poganstvom.





Pisanello (1395—1455)

## **2 (dolje) Studija četiriju ženskih aktova**

Pero i tinta na pergamentu, 22×16,5 cm. Oko 1425—30. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Tokom srednjeg vijeka umjetnici su se služili knjigama predložaka kao korisnim materijalom za rad u atelieru. Početkom renesanse počeli su crtati prema nagom modelu, i ovaj list studija bio je vjerojatno jednom dio bloka za skiciranje. Pisanello je pokazivao intenzivnu vizuelnu znatiželju za svijet oko sebe, ali je na njega utjecala i apstraktna neprekinuta linija, dekorativni efekti i prozirne poze gotičkog internacionalnog stila koji je bio u modi početkom petnaestog stoljeća. Pretpostavlja se da je on možda vidio i rimski sarkofag s likovima Amazonki, te da je s njega preuzeo svoje likove. Ako je tako, ova skica sa svojim živim, ali i pomalo nezgrapnim efektima, pokazuje dilemu s kojom su bili suočeni umjetnici na početku renesanse: da usklade ono što su mogli vidjeti s onim što ih je stilski impresioniralo — bilo iz antike bilo iz još moderne gotike.





Albrecht Dürer (1471—1528)

### 3 (gore) Autoportret — akt

Pero, kist i crna kreda, 29 × 15 cm. Oko 1503. Weimar, Schlossmuseum.

»Ne znam što je Ljepota premda ona prijanja za mnoge stvari«, pisao je kasnije Dürer, i taj je crtež u naglašenoj suprotnosti s njegovim proučavanjem idealnih razmjera. Njegovo zanimanje zadržava se na aktu, ali je ovdje nacrtao sebe nakon bolesti, klonulog i slabog, što je daleko od savršene ljepote njegova Apolona (slika 3, dolje). Ovdje obraća veću pažnju na bore, sitničavost detalja i klonulo držanje, nego na herojsku pozu, a vrlo su očiti njegov pažljiv, objektivan pogled i metode obrade detalja. Crtanje sebe, potpuno golog, označava novu sklonost prema slikanju akta i prema sebi kao individualnom stvaraocu. Kombinacija idealizacije i realizma predstavlja bit renesanse u Italiji, a sjeverno od Alpa razvio ju je Dürer.





Albrecht Dürer (1471—1528)

### 3 (dolje) Apolon i Dijana

Pero i tinta, 28×20 cm, 1501—3. London, British Museum.

Nakon kontakta s umjetnosti talijanske renesanse Dürer je bio opsjednut idejom da usavrši oblik ljudskog tijela, onako kako su to uspijevali Talijani. Oko 1500. upoznao se s praktičnim primjerima crtanja likova i, uz teoretsku pomoć Vitruvija, latio se izrade niza crteža ljudskih razmjera. Ovo je jedan od najranijih crteža u pozi »Apolona belvederskog«, vjerojatno i najdotjeraniji. Apolon je oblikovan kao bog sunca koji drži u ruci ploču što predstavlja sunce, a Dijana, desno, je ostala nedovršena. Dürerova tehnika mnogo duguje zlatarskom obrtu što ga je učio u očevoj radionici, pa su svaki mišić i ravna ploha nacrtani vrlo dotjerano, a obrisi vrlo jasni. Crtež je posve drukčiji od mirne generalizacije u djelima njegovih talijanskih suvremenika.





Hugo van der Goes (radio između 1467—1482)

## 4 Prvi grijeh

Daska, 33 × 26,5 cm. Oko 1470. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Ovo djelo malih dimenzija, naslikano preciznošću minijaturista, je jedna polovina diptiha. Ovaj je prizor daleko od herojskog svijeta Masaccia, premda je slika nastala samo četrdeset godina nakon »Adama i Eve« (slika 1). Likovi su prikazani izbliza i držanje im je nespretno, kao da su već svjesni svoje golotinje. Tip lika je također drugačiji: Eva, s pretjeranom krivuljom trbuha, malim grudima i još manjom glavom, predstavlja sjevernjačku normu ljepote koja odražava gotske stavove srednjega vijeka i zadržat će popularnost još dugo u šesnaestom stoljeću.





Lucas Cranach st. (1472—1553)

## 5 Venera

Daska, 35×25 cm. Signirano i datirano 1532. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut.

Za dvor saskih izbornih knezova Cranach je razvio stil slikanja akta koji je postao vrlo popularan zbog svoje dotjeranosti i erotskih osobina. Premda je poznavao talijansku renesansu, te mnoge njegove slike prikazuju Veneru i druge poganske teme, on svojim aktovima pridaje sjevernjačku kvalitetu što podsjeća na internacionalni stil gotike koji je očit, na primjer, u djelima Pisanella, jedno stoljeće ranije (slika 2, dolje). Razmjer njegovih aktova štaviše daje naslutiti da su oni uvećane iluminacije rukopisa. Poze su im profinjene, a obrisi likova sa svim svojim »mušicama« jako naglašeni. Dotjerana frizura, naglašeni detalji nakita i prozirna tkanina su očita sredstva za postizanje erotске privlačnosti i, premda je Cranachova idealna žena posve različita od suvremenih talijanskih modela, erotska privlačnost ovog akta ostaje vječna.





Rafael (1483—1520)

## 6 (gore) Adam

Pero i smeđa tinta, 26,5 × 32,5 cm. Oko 1507. Oxford, Ashmolean Museum.

Rafael je nacrtao ovo djelo nakon što je doživio remek-djela likova u pokretu što su ih Leonardo i Michelangelo nacrtali kao kartone i izvjesili u Palazzo Vecchio u Firenci. Rafaelov rad, neposredno prije njegova odlaska u Rim, odražava njegovo zanimanje za različite moguće poze nagih ljudskih likova. Da je uspio asimilirati taj novi stil pokazuje i činjenica da je prema tom crtežu Marcantonio Raimondi načinio bakrorez, koji je kasnije Reynolds iskoristio u potpuno drugačijem kontekstu kao osnovu za pozu gospođe Lloyd kako urezuje svoje ime na stablu (1776). Adamova graciozna poza, čvrsti obrisi i profinjeno modeliranje u suprotnosti su sa strogošću Dürerova »Apolona« (slika 3, dolje), nastalog skoro istovremeno.





Francesco Parmigianino (1503—1540)

## 6 (dolje) Nimfe na kupanju

Pero, smeđa tinta, smeđe lavirano, mjestimično naglašeno bijelim, 29 × 20,5 cm. Oko 1524. Firenca, Uffizi.

Parmigianinov figuralni stil temelji se na nizu izvora. Najprije uči u Parmi gdje na njega utječe Correggio (slika 16), čiju je elegantnu i čulnu maniru ubrzo preuzeo. Kad se vratio u Rim 1523, postao je svjestan jačih disciplina disegna koje su slijedili rafaelisti. Naročito je mogao iz prve ruke doživjeti složene figuralne kompozicije u manirističkom stilu koji se počeo rađati. Tim utjecajem može se dodati i njegov vlastiti uznemireni i fini stil crtanja koji je očit na ovoj kompoziciji. To je rani primjer opsesije crtanjem ljudskog lika koja ga je potkraj karijere gotovo spriječila u stvaranju gotovih djela.





Marcantonio Raimondi (oko 1480 — oko 1534)

## 7 Parisov sud

Bakrorez, 29,5 × 34 cm. Nakon 1510. London, British Museum.

Marcantonio Raimondi je vodio dobro uhodan atelier gdje je reproducirao crteže Rafaela i drugih talijanskih umjetnika čija djela su se na taj način brzo širila sjeverno od Alpa. S druge strane prenio je u Italiju utjecaj umjetnika sa sjevera, kao što je bio Dürer. Rafael je, čini se, u jednom od svojih mnogobrojnih svojstava (crtač, slikar, arheolog i arhitekt) proizveo niz crteža upravo za izvođenje bakroreza; ti crteži nisu poznati ni u jednom drugom mediju. Ovaj složeni crtež otkriva ga kao zrelog umjetnika što elegantno smještava svoje aktove koji su odjeci rimske skulpture i ukazuju na bezbrižan život. Marcantonio je vrlo dobro znao prenijeti na bakrorez Rafaelov suptilni raspored i sigurnu figuralnu kompoziciju. Nimfe i riječne bogove desno kasnije će koristiti Manet za svoj »Doručak na tratini« (slika 67).





Sandro Botticelli (oko 1445—1510)

## 8 Venera i Mars

Daska, 68 × 170,5 cm. Oko 1483—5. London, National Gallery.

Botticelli je vjerojatno naslikao ovo djelo prije svog poznatijeg remek-djela »Rođenje Venere«, ali ovdje pokazuje isti pristup aktu. Upravo se vratio iz Rima gdje su posvuda ležali ostaci klasične antike. Ležeći položaj boga i boginje, te razigrani likovi fauna koji odnose Marsov šljem i koplje, uzeti su s rimskog sarkofaga. Čini se da je to ponavljanje složene humanističke interpretacije klasične teme: Venera kao boginja ljubavi morala bi pobijediti Marsa, utjelovljenje nesloge i rata. I vizuelni i literarni detalji dio su probuđenog zanimanja za klasičnu prošlost, ali je Botticelli stvorio osobno, prilično melankolično raspoloženje, što ga je Bernard Berenson hvalio kao »linearnu simfoniju«, prikladno za erotsku prirodu njegove sheme. Muški akt je ovdje prikazan u pozi klonule senzibilnosti i u punom skladu tekuće linije koja je siže pretvorila u profinjenu i poetsku dekoraciju firentinske palače.





Palma Vecchio (oko 1480—1528)

## 9 Venera i Kupido

Platno, 116,5 × 208,5 cm. Oko 1523—5. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Prikaz Venere u pejzažu inspiriralo je venecijanske slikare bezbrojnim mogućnostima slikanja akta. Palma Vecchio bio je učenik Giovannija Bellinija (slika 12) i ovo remek-djelo pokazuje Bellinijev utjecaj, kao i utjecaj Giorgionea (slika 20). Ležeća poza možda potječe s nekog Campagnolina bakroreza ili, štaviše, s klasičnog kipa riječnog božanstva, ali ovaj lik nema herojske kvalitete, već je toplijeg i klonulijeg izraza. Naslikan je hladnim srebrnastim tonalitetom, koji je u kontrastu sa zelenim u prednjem planu i intenzivnim plavilom udaljena pejzaža. Venerina uzdržljivost i dvosmislena gesta — reklo bi se da ona prije razoružava Kupida nego što mu daje strijelu želje — dio su pristupa koji karakterizira aktove iz početka šesnaestog stoljeća s uzdizanjem i humaniziranjem ljepote oblika i pejzaža.





Michelangelo (1475—1564)

## 10 Strijelci pucaju u hermu

Crvena kreda, 21,5 × 32 cm. Oko 1532—3. Windsor, Kraljevska kolekcija.

Michelangelovi crteži akta tijesno su povezani s važnom ulogom što je po njegovu mišljenju ljudski lik mogao imati u umjetničkom djelu. Njegovi crteži nisu samo studije aktova za njegova velika djela (slika 15); početkom 30-ih godina šesnaestog stoljeća izveo je i ciklus vrlo dotjeranih crteža koji sami po sebi čine cjelinu. Namjeravao ih je poklanjati prijateljima. Nacrtao ih je složenom tehnikom, koja se u potpunosti vidi samo povećalom, uz mnoštvo šrafi-ranih crtica i točkica, što daje nadzemaljski sjaj njegovim idealiziranim božanskim aktovima. Sižei su, na jednom nivou dovoljno neposredni u svojim raznovrsnim pozama i snažnim kretnjama što podsjećaju na antičke teme ili ih oponašaju. No, na dubljoj razini, kao na ovom primjeru, oni su duboke bilješke o ljudskom stanju i o njegovim vlastitim osjećajima: strastven, slijep trud ne može postići pravi cilj ljubavi.





Antonio Pollaiuolo (oko 1432—1498)

## 11 Borba nagih muškaraca

Bakrorez, 39 × 59,5 cm. Signirano, 1460—80. London, British Museum.

Antonio Pollaiuolo je možda manje poznat od svoga brata Piera (oko 1441—1496), ali signirani bakrorez je njegovo remek-djelo. Braća su radila kao slikari, zlatari, bakroresci i kipari u vrlo uspješnoj radionici. Raznovrsnost njihova rada podsjeća na srednjovjekovni sistem, ali dubina njihova zanimanja za antiku i goli čovječji lik pripada duhu rane renesanse. Taj pažljivo komponiran bakrorez očito podsjeća na nage likove na antičkom posuđu i reljefima, ali nova rafiniranost tehnike graviranja ima kvalitete crteža. Grubi linearni stil podsjeća na Donatellovu izražajnost, ali je očito da je Pollaiuolo pažljivo studirao gole likove. Postoji skladna ravnoteža između snažne radnje i uzorka svjetla i tame što ga tvore likovi, oružje i pozadina.





Giovanni Bellini (oko 1430—1516)

## 12 Mlada žena kod toaleta

Daska, 61,5 × 94,5 cm. Signirano i datirano 1515.  
Beč, Kunsthistorisches Museum.

Usporedo sa stvaranjem niza zavjetnih Bogorodica, Bellini nam ovdje daje svoj doprinos Ljepoti. Nema nikakvih varki zbog kojih povremeno firentinske slike s mitološkim temama podsjećaju na arheološku rekonstrukciju. Premda je slika s vremenom stradala, predodžba ostaje živa i prožeta je istom jasnom svjetlošću kao i pejzaži koji su toliko važni u Bellinijevim slikama. Ljepotica je pažljivo smještena u bogati ambijent te prema idealnom pejzažu da bi se stvorio prozračni venecijanski ugođaj koji će postati primjer svim njegovim učenicima: Giorgoneu, Palma Vecchiju i Tizianu. Sliku je možda započeo kao portret, ali ogledalo i nakit s vrlo dotjeranom prirodom cvijeća su spojeni da bi se prikazala alegorija, možda zemaljske ljepote ili čak taštine. Prolazna priroda takve teme uhvaćena je u balansiranoj ali čulnoj predodžbi svjetla i atmosfere koja nadmašuje svoje pogansko porijeklo.





Tizian (oko 1490—1576)

### 13 Urbinska Venera

Platno, 116,25 × 163,50 cm. Oko 1538. Firenca, Uffizi.

Venera pozira otvoreno u raskošnoj i slikovitoj palači sa služavkama koje se pripremaju za njezinu toaletu. To je djelo bilo naslikano za urbinskog vojvodu i nastalo je zahvaljujući slavnoj Giorgioneovoj (drezden-skoj) »Veneri« iz 1508—10, koju je Tizian možda dovršio. No, dok Giorgioneova Venera spava u brižno raspoređenom pejzažu, Tizianova Venera je i te kako svjesna prisutnosti promatrača, a raspoloženje je manje nadzemaljsko, manje suzdržano, već realističnije i neposrednije. Obris Giorgioneova lika je apstraktan i idealiziran, dok su krivulje Tizianova lika često isprekidane. Osim toga, Tizian pokazuje veći osjećaj za težinu modela i njegovu individualnost. Raskoš okoline naglašava prirodnost prizora, a lik je manje apstraktan i idealan od Tizianovih »poesie« iz kasnijeg razdoblja. Ova Venera je prethodnica Manetove »Olimpije« (slika 62), sve do detalja kućnog ljubimca na donjem dijelu ležaja.





Leonardo da Vinci (1452—1519)

## 14 Muški akt u kružnici

Pero i smeđa tinta,  $21,5 \times 15$  cm. Oko 1485—90. Venecija, Akademija.

Ovaj slavni crtež ilustrira Vitruvijev sistem razmjera ljudskog tijela, a Leonardo je dodao i prijevod Vitruvijevega teksta. Potječe iz razdoblja kada je bilo na dvoru u Milanu i svojim stilom prethodi nebrojnim anatomskim studijama što ih je izveo, uglavnom u Firenci, tokom idućih dvaju desetljeća (1490—1510). Taj je crtež možda bio namijenjen za ilustraciju (nasuprot naslovnoj stranici) njegove rasprave o anatomiji. Renesansne umjetnike opsjela je zamisao o crtanju idealna čovjeka koji bi bio dug devet duljina lica i koji bi se širinom svojih raširenih ruku, točno uklapao u kvadrat. U Windsoru je Michelangelov crtež koji se temelji na dvadeset i sedam duljina nosa (deset duljina lica), dok je Dürera (slika 3, dolje) također privlačila ta vježba.





Michelangelo (1475—1564)

## 15 Sjedeći muški akt

Crvena i crna kreda, 27,5 × 21,5 cm. Oko 1511. Teylers Museum, Haarlem.

Postoji niz sačuvanih studija akta što ih je prema živom modelu nacrtao Michelangelo za svoje najveće djelo iz ranih dana njegove umjetničke karijere: dekoracije za strop Sikstinske kapele. Ovaj crtež je jedna od studija za sjedeće aktove (»ignudi«) koji su prikazani sa strane na drvenim pločama i prikazuju stvaranje voda, desno iznad Perzijske sibile (vidi sliku 17). Michelangelo je započeo to veliko djelo u zimi 1508/9, stao 1510, i dovršio ga 1512. Prikazani lik vjerojatno datira iz drugog perioda rada. Poput ostalih studija iz tog vremena crtež pokazuje detaljno, čak i pretjerano naglašavanje muskulature lijepog mladića. Poza podsjeća na antički Belvederski torzo, ali ja zakret tijela snažniji i uravnoteženiji. Motiv uplitanja aktova u narativne prizore, kao skulpturalnih dodataka, vjerojatno se zadržao iz Michelangelovih ranijih zamisli za nadgrobni spomenik Julija II te je vrlo značajno utjecao na razvoj dekorativne umjetnosti (vidi sliku 32).





Correggio (1489/94—1534)

## 16 Jupiter i Ija

Platno, 161,5 × 69,5 cm. Oko 1530. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Ovo ekstatično djelo je jedna iz ciklusa četiriju slika o Jupiterovim ljubavima, što ih je naručio Federigo Gonzago, vjerojatno za svoju novo izgrađenu Palazzo del Té u Mantovi. Na tim slikama Correggio postiže vrhunac svog senzualnog figuralnog stila koji svojom emotivnošću prethodi baroku, a svojim erotizmom i razmjerom likova svijetu rokokoa osamnaestog stoljeća. Iju, kćerku boga Inaha, oteo je Jupiter, skriven u oblaku. Ona sjedi, zabačene glave, u podatnoj i senzualnoj pozi koja podsjeća na klasičnu pozu Nereide ili Psihe.





Michelangelo (1475—1564)

## 17 »Ignudo«

Freska (detalj), 1510—12. Vatikan, Sikstinska kapela.

U Michelangelovu remek-djelu, svodu Sikstinske kapele, nalazimo vrhunski izražaj akta u slikarstvu, i formalno i simbolički. Tu dekoraciju naručio je papa Julije II nakon što je Michelangelo izradio nacрте za papin golemi nadgrobni spomenik. Strop je nastavak tih konstruktivnih zamisli. To je u biti arhitektonski kostur sa stupovima i vrlo dotjeranim vijencem, koji je isprekidan figurama (sibile i proroci) koje sjede u nišama, a na slijedećem katu, na stupovima, postavljeni su goli mladići — »ignudi«. Oni služe kao posrednici između božanske povijesti i čovjeka dolje. izdržao ozbiljnu analizu, s očito namještenom pozom lika na lijevoj strani koji akt uzima vodu ne previše uvjerljivom kretnjom. No, slični aktovi u nježnoj i ekspresivnoj pozi, koji podsjećaju na klasične kipove, smješteni uz osvijetljeni seoski pejzaž i s arkadijskim pastirima u pozadini, daju čovjeku s evropskog Zapada predodžbu svježine i trajne vizije više od 400 godina. Oni pružaju i stalnu inspiraciju, od neposrednog utjecaja na Tiziana u njegovoj »Nebeskoj i zemaljskoj ljubavi« do Rafaela, Poussina, Maneta (vidi sliku 67) i Picassa.





Perino Buonaccorsi (Perino del Vaga) (1501—1547)

## 18 (gore) Vertumno i Pomona

Crvena kreda i tinta 17,5 × 14 cm. 1527. London, British Museum.

Perino del Vaga, jedan od Rafaelovih glavnih učenika, nastavio je slikati elegantnim stilom svog učitelja u Firenci i Rimu. Ovaj crtež izveo je za bakrorez kao dio ciklusa Ljubavi bogova. Za maniristički stil 20-tih godina šesnaestog stoljeća tipično je da su aktovi dio fantastičnog mitološkog svijeta, prikazani u promišljenim, složenim ali elegantnim pozama. Vertumno se obično pojavljuje kao starica (slika 31) i ta zamjena snažnim božanstvom naglašava erotičnost prizora.





Ludovico Carracci (1555—1619)

## **18 (dolje) Studija akta dječaka koji spava**

Crvena kreda, 24 × 22 cm. Oko 1585. Oxford, Ashmolean Museum.

Obitelj Carracci osnovala je u Bologni školu-radio-nicu Accademia dei Desiderosi u kojoj je crtanje akta bio redoviti dio nastavnog programa. Tri člana obitelji, Ludovico i njegovi bratići, braća Agostino (1557—1602) i Annibale (1560—1609), koriste klasicistički stil koji je dostigao kulminaciju u Annibaleovim freskama za palaču Farnese u Rimu (1595-1604). (vidi sliku 32). Međutim, njihova umjetnost temelji se na pomnom promatranju, i ovaj crtež pokazuje domet njihova realizma. Donekle humoristični prizvuk podsjeća nas na to da su se isticali i u razvoju karikature. No, usporedba s Goltziusovim aktom iz 1594 (slika 19) pokazuje da je taj realizam uravnotežen shematizacijom internog modeliranja što daje crtežu ležernu draž.





Hendrick Goltzius (1558—1617)

## 19 Ležeći akt djevojčice

Crna kreda, 25,5 × 30 cm. Signirano i datirano 1594.  
Privatna kolekcija.

Goltzius je u početku bio poznat kao bakrorezac. Zatim se u Haarlemu razvio u sposobna slikara i crtača vla-

stite individualnosti. Nakrivljene poze i grub obris često prožimaju njegova djela pretjeranim efektima sjevernjačkog manirizma. No, ovaj primjer sadrži manje larpurlartizma; mnogo je neposredniji, te odražava tih trenutak u atelieru, s usnulim modelom. Ovo je studija prema živom modelu kojom su se holandski umjetnici iz razdoblja prije sedamnaestog stoljeća najviše približili Talijanima. Detalji s pažljivim konturama, bez ikakva internog modeliranja, te ležerna, neelegantna poza, bez izvještačenosti, doprinosi očitom realizmu (usporedi s Carracijevom studijom akta usnula dječaka, slika 18, dolje). Zbog toga ovaj lijepi i upadljivi lik prethodi vrhuncu što ga je holandsko slikarstvo doseglo u idućem stoljeću.





Giorgione (oko 1476/8—1510)

## 20 Concert champêtre

Platno, 108 × 137 cm. Oko 1508—10. Pariz, Louvre.

Ova slavna slika utjelovljuje bit Giorgioneova djela. Njegovo se ime često spominje u vezi sa slikama ranog šesnaestog stoljeća, nastalima u Veneciji, koje izražavaju lirsko, pastoralno raspoloženje, s nagim figurama smještenim u idealnom pejzažu. Cilj je bio stvoriti ugodan i profinjem raspored figura kojim se dovode u suprotnost tjelesne draži aktova te bujni pejzaž i čulna privlačnost muzike. Sa svojim bogatim koloritom, te su slike postale poetske kompozicije prožete velikom nježnošću. Ovaj prizor možda ne bi izdržao ozbiljnu analizu, s očito namještenom pozom lika na lijevoj strani koji akt uzima vodu ne previše uvjerljivom kretnjom. No, slični aktovi u nježnoj i ekspresivnoj pozi, koji podsjećaju na klasične kipove, smješteni uz osvijetljeni seoski pejzaž i s arkadijskim pastirima u pozadini, daju čovjeku s evropskog Zapada predodžbu svježine i trajne vizije više od 400 godina. Oni pružaju i stalnu inspiraciju, od neposrednog utjecaja na Tiziana u njegovoj »Nebeskoj i zemaljskoj ljubavi« do Rafaela, Poussina, Maneta (vidi sliku 67) i Picassa.





Tintoretto (1518—1594)

## 21 Suzana sa dva starca

Platno, 144,5 × 190,5 cm. Oko 1550—6. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Od svih venecijskih majstora šesnaestog stoljeća, na Tintoretta su najviše utjecala iskrivljene poze i herojski stavovi Michelangelovih aktova. Lik Suzane je očit primjer, ali je Tintoretto pretvorio Michelangelove raskošne muške aktove u topliji, senzualniji ženski lik koji briše svoje noge prirodnom kretnjom. Premda u ovoj slici ima topline i odražena sjaja venecijanskog slikarstva, ovaj je lik naslikan u duljim razmjerima i s većim zanimanjem za konturu nego što je to bio slučaj kod njegovog velikog suvremenika, Tiziana (vidi sliku 28), te nas podsjeća na to da je Tintoretto crtao više od većine Venecijanaca. I pozadina, sa svojom »tunelskom« udaljenošću i gotovo zbunjujućim brojem detalja nagomilanih u dijagonalnom prostoru, manje je skladna od idealnog venecijanskog pejzaža. Dvojicu staraca, koji potajno motre Suzanu, isprva je teško naći, a to je još jedan znak Tintoretovih manirističkih tendencija.





Jacopo Pontormo (1494—1556)

## 22 Stojeći muški akt

Crvena kreda, 28 × 20 cm. Oko 1525. London, British Museum.

Pontormov crtež se temelji na firentinskom običaju da se izrade pažljive studije akta za figure na važnim slikama. Linearni stil, sa svojim unakrsnim šrafitiranjem i naglašenom konturom radi definiranja anatomije, dio je firentinske tehnike. Ovaj crtež nije služio za gotovu kompoziciju, nego ima prije karakter vježbe. To je, zapravo, autoportret umjetnika (usporedi s Dürerovim crtežem, slika 3, gore) koji u ogledalu pokazuje na sebe.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## 23 Studija za lik Krista

Crna kreda naglašena bijelom, lagano lavirano na svijetložutom papiru, 40 × 30 cm. 1609—10. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (legat Mete i Paula J. Sachsa).

To je studija akta, prema živom modelu, za lik Krista u »Podizanju križa«, triptihu naslikanom između 1609 i 1611, koji je sada u antverpenskoj katedrali. Pogled je usmjeren prema gore, prema liku Boga Oca koji se pojavljuje u niši iznad triptiha. Ova i ostale studije akta u vezi s tom oltarskom slikom, pokazuju koliko je Rubens naučio u Italiji u vezi sa snažnim izražavanjem emotivnog sadržaja upadljivom pozom i sigurnom linijom. Temeljito poznavanje anatomije, svjetlosti valovi na površini, te osjetljiva kontura, otkrivaju očit utjecaj Carraccija i bolonjske škole (vidi sliku 18, dolje). Rubensovi ostali aktovi iz tog vremena su energični u stilu Tintoretta ili Michelangela, ali ovaj mladenački Krist je u pozi klonulosti. Usporedba s aktom Goltziusa (slika 19) pokazuje kod Rubensa veću profinjenost, kojoj nema premca među njegovim suvremenicima sa sjevera Evrope.





Bronzino (1503—1572)

## 24 Alegorija

Daska, 144 × 114,5 cm. Oko 1546. London, National Gallery.

Složena tema pristaje virtuoznom prikazu aktova iskrenuta tijela. Slika vjerojatno prikazuje alegoriju o Veneri i Kupidu, povezanih putenom ljubavi, a zdesna ih potiče putto. To može samo završiti Ljubomorom, koja lijevo čupa sebi kosu, i Prijevarom, likom (desno) s lijepim licem i životinjskim stražnjim dijelom tijela, a sve će to razotkriti Vrijeme, gore desno, te Istina. Ta slika, koju je vjerojatno firentinski dvor vojvode Cosima I poslao francuskom kralju Franji I, zacijelo je proizvod zamršenog manirističkog stila, koji je bio popularan i na jednom i drugom dvoru. Premda je tema erotska u detaljima, cjelokupni dojam odaje izvještačenu stilizaciju, pri čemu se umjetnikova virtuoznost iskazuje neprirodnom raznolikošću poza; štaviše, on vjerojatno uzima svoj lik Venere od Michelangelovog mrtvog Krista. Kričave boje naglašavaju usiljenost slike, a aktovi su prije dio umjetničkog svijeta nego života.





Veronese (oko 1528—1588)

## 25 Venera i Mars

Platno, 202,5 × 159 cm. Signirano, 1576—84. New York, Metropolitan Museum.

Veroneseova sklonosti za bogate i raskošne ambijente je vrlo vidljiva na ovom svečanom alegorijskom prikazu. S jedne strane to je očito ponavljanje Botticellijeve teme (vidi sliku 8) o ljubavi koja sjedinjuje sklad i nesklad; no, dok je na Botticellijevoj slici junakinja krhka humanistička djevojka, dotle je Veroneseova Venera robustna i zrela žena, utjelovljenje venecijanskih zemaljskih užitaka. Njezina žućkasto-bijela put je u suprotnosti sa šarenilom Marsovog raskošnog antiknog oklopa. Konj, simbol životinjske strasti, također je u jarmu ljubavi. Na slici se još vidi i drugo tonalno područje radi uravnoteženja herme u pozadini i bojâ Marsa u srednjem planu s nijansama Venerine puti. Sve zajedno daje bujne dojmove, pri čemu čulni način izražavanja naglašava temu. Čak i gesta Venere pojačava fizičke aspekte alegorije.





Pierre Milan (aktivan od 1542—65) i  
René Boyvin (oko 1525—nakon 1580)

## 26 Nimfa iz Fontainebleaua

Gravira, 30×25 cm. Oko 1554. Pariz, Bibliothèque Nationale, Cabinet d'Estampes.

Pierre Milan bio je profesionalni bakrorezac koji je radio u Parizu. Njega smo uvrstili u ovu publikaciju da bismo pokazali kako su graveri, kada je njihov rad bio savjestan i stručan, imali važnu ulogu u Evropi u širenju stilova crtanja akta. Posao, koji su u Fontainebleauu obavljali umjetnici poput Primaticcia (vidi sliku 29) i Rossa, razvio se u elegantni manirizam koji je uspješno prikazan na ovom bakrorezu. Rosso, koji je signirao ovaj bakrorez, nacrtao je karakteristično dotjeranu pozadinu s bujnim ornamentom, karijatidama i putti-ma, premda centralni lik Dijane potječe možda s nekog reljefa. Dijana je bila posebno povezana s Fontainebleauom zato što je Diane de Poitiers bila naručilac većine djela. Figuralni stil s malom glavom, dotjeranom frizurom, klasičnim profilom i izduljenim tijelom tipičan je za tu školu, premda poza potječe iz istog klasičnog izvora kao i »Venera« (slika 9) Palme St.





Rembrandt (1606—1669)

## 27 (gore) Žena sa strijelom

Bakrorez, 20 × 10,5 cm. 1661. London, British Museum.

Pored crteža aktova Rembrandt je izradio i niz bakroreza. Od svojih ženskih aktova namjerno nije učinio zavodnice i oni ne zadovoljavaju zakone o klasičnom obliku. Holandski kritičar iz kasnijeg vremena tužio se na »mlohove dojke«, »tragove korzeta«, »podvezica na nogama« kao i da »nema principa proporcije ljudskog tijela«. Realizam, koji je nagovijestio Goltzius u svom crtežu (slika 19), sada je došao do punog izražaja i klasična Venera je pretvorena Rembrandtovom iglom u misteriozni lik suvremene boginje. Simbolika je ista kao i na slici Palme st. (slika 9), ali utjecaj antike je asimiliran i manje vidljiv. Težina i obujam figure, rafiniranost svjetla na njezinim leđima i boku, tamne udubine kreveta, pokazuju kako su neposredno promatranje akta ili »alternativna konvencionalnost«, prema jednom autoru, omogućili isto tako valjan način gledanja forme, način koji je vladao u umjetničkim školama skoro do današnjeg dana.





Rembrandt (1606—1669)

## **27 (dolje) Stojeći muški akt**

Pero, smeđa tinta, smeđe lavirano, crna kreda, 19,5×13 cm. Oko 1646. Beč, Albertina.

Možda su najpoznatiji Rembrandtovi crteži ženskih modela što ih je radio tokom čitava života, ali naročito u 50-im godinama sedamnaestog stoljeća dok je radio svoju »Betsabeju« (slika 38). Međutim, oko 1646 on je izradio niz crteža i bakroreza muških aktova, a ovaj je jedan od tih. Znamo da je njegova radionica bila vrlo uspješna, te ima crteža njegovih učenika koji ga prikazuju kako podučava razred mladih učenika ispred živog modela. Ovaj crtež prikaz je slične situacije. Reklo bi se da je to vježba crtanja prema modelu, u svjetlu i prostoru, bez pomisli na elegantnu pozu za kasniju upotrebu. Plastičnost i smionost tog crteža perom od trske i kistom trebali bi uvjeriti one koji smatraju da je to učenički rad što ga je retuširao učitelj.





Tizian (oko 1490—1576)

## 28 Danaja

Platno, 126,5×175 cm. 1553—4. Madrid, Prado.

Tizian je nekoliko puta slikao Danaju, jedan od svojih najraskošnijih aktova iz kasnog razdoblja. Ova verzija bila je poslana španjolskom kralju Filipu II, koji je naručio niz sličnih alegorija erotskog karaktera. Danaju je utamničio njezin otac nakon što mu je proročica rekla da će ga ubiti sin njegove kćeri. Međutim, u zatvoru ju je posjetio Zeus pretvorivši se u zlatnu kišu. Tizian je odabrao trenutak začeca i, poput scene iz velike opere o bogovima, dao je Danajinom pogledu izraz pun očekivanja i naglasio njezinu ležernu pozu kojom prima Zeusa. On ne samo da je potpuno asimilirao klasični prototip (»Leda«) za tu pozu, nego i snažan Michelangelov lik »Noći« s grobnice Medičejaca u Firenci. Put, tkanina, stara sluškinja i pas koji spava, naslikani su svim kolorističkim umijećem i majstorstvom njegova rada iz kasnijeg razdoblja, »smionim potezima kista«, kako kaže Vasari, »i mrljama boje da bi postigao efekt s udaljenosti«.





Primaticcio (1504—1570)

## 29 Odisej i Penelopa

Platno, 112 × 122 cm. Oko 1545. Toledo, Ohio, Museum of Art (Poklon — Edward Drummond Libbey).

Primaticcio i Rosso Fiorentino stvorili su dekorativni stil za François I, koji je bio francuska varijanta talijanskog manirizma i poznat kao fontainebleauška škola. Ova dopadljiva slika je vjerojatno izvedena iz zidnog panoa za koji je Primaticcio u Fontainebleauu izradio nacrt za Galerie d'Ulysse. Odisejeva gesta ispod Penelopine brade, dok joj priča o svojim doživljajima, tipična je za Primaticciov profinjen crtež i uživanje u nijemoj igri ruku. Odisej je prikazan kao lijepi riječni bog, ali Penelopa odražava individualnu ljepotu — male grudi, dotjerana frizura, izdužene crte lica. Ta dva lika, njihov profinjeni erotizam, te izdužene siluete u pozadini koja se nazire kroz visok prolaz pod svodom, pokazuju da je na Primaticcia utjecala Parmigianinova senzitivnost (vidi sliku 6, dolje).





Guercino (1591—1666)

### 30 Akt

Pero, smeđa tinta i lavirano, 25×20 cm. London, British Museum.

Tradicija studija prema živom modelu razvila se u Bologni sa školom braće Carracci (vidi sliku 18, dolje). Guercino je nastavio tu tradiciju i stalno radio crteže prema živom modelu, katkada kao pripremne studije za svoje slike, katkada kao samostalne crteže. Izradio je čitav ciklus »akademija«, kako su kasnije zvali takve aktove, u velikom formatu i crnom kredom. Mnoge od njih su otkrivene tek u novije vrijeme. No, ovaj crtež je malog formata, spontan i privlačan. Model drži ruke iznad glave i nacrtan je Guercinovim karakterističnim brzim potezima pera s laganim pojačanjima i laviranjem da bi se naglasilo kretanje svjetla na koži. Svježina i nepretencioznost nagovještavaju rokoko i privlačni svijet Bouchera (vidi slike 40 i 43).





Jan Saenredam (oko 1565—1607)

### **31 Vertumno i Pomona — prema djelu Abrahama Bloemaerta**

Bakrorez, 47,5 × 25 cm. 1605. London, British Museum.

Saenredam je bio jedan od onih najznačajnijih bakrorezaca iz Haarlema koji su, potkraj šesnaestog stoljeća, izradili niz tehnički dotjeranih bakroreza prema djelima vodećih suvremenih umjetnika. Inspirirali su ga crteži i reprodukcije Goltziusa (vidi sliku 19) te ga je stoga zanimalo kasno razdoblje procvata manirizma na sjeveru, koji se temeljio na talijanskom manirizmu i fontainebleauškoj školi. Bloemaert iz Utrechta bio je plodan umjetnik koji je radio i manirističkim i akademskim stilom. Na ovom primjeru Saenredam vrlo vješto obrađuje bujnu vegetaciju koju je Bloemaert, prema Ovidiju, smjestio u Pomonin vrt. Vertumno, preobučen u staricu, preklinje nesklonu nimfu koja je graciozno smještena među isprepletено drveće. Takva umjetnost, s aktom i obučenim likovima iz klasične mitologije, elegantno smještenih u prirodu, predstavlja profinjeno zanimanje za rafiniran i čulni svijet koji nikada zapravo nije postojao.





Annibale Carracci (1560—1609)

## 32 Venera i Anhiz

Freska, 1597—1604. Rim, Palazzo Farnese.

Cjelokupna dekoracija stropa, koje je ova freska dio, posvećena je ljubavima bogova. U sredini je Bakhov trijumf, a ovdje su prikazani Venera i Anhiz, iz čije se veze rodio Eneja. To je jedno od najvećih i najuspjelijih djela u povijesti dekorativne umjetnosti, koje se može mjeriti s Rafaelovim »Amorom i Psihom« u Villa Farnesina i s Michelangelovim stropom u Sikstinskoj kapeli. Od prve je Annibale preuzeo razigran poganski svijet, a s druge motiv prekidanja arhitektonskog okvira nagim likovima. Annibaleovi muški aktovi nasljednici su Michelangelovih »ignuda« (vidi sliku 17) i imaju jednako važnu ulogu. Njihovi idealizirani oblici i zdrava ružičasta put su u suprotnosti s prljavobijelim simuliranim kipovima hermi. Obje herme zatvaraju drugi okvir, pored arhitekture, oko centralnog prizora.





Nepoznati umjetnik Francuske škole iz šesnaestog stoljeća

### **33 Gabrielle d'Estrées i vojvotkinja de Villars**

Daska, 94,5 × 123 cm. Oko 1596. Pariz, Louvre.

Jedan od rezultata uvođenja talijanskog manirizma u Francusku preko fontainebleauške škole (vidi sliku 29), bio je razvoj pomalo osebujnih ciklusa portreta koji je potakao Francois Clouet i niz anonimnih sljedbenika. Žene koje su pozirale za te portrete, često štićenice na dvoru, prikazane su gole iza parapeta, pomagalo za slikanje portreta koje potječe iz Italije, od Leonarda. One su katkada optimistički prerušene u Dijanu, boginju nevinosti ili Veneru, boginju ljubavi. Pristup je istančano senzualan na profinjen linearni način, a precizne geste pripadaju kompleksnoj simbolici erotizma. Ove dvije žene naslikane su s prividom nježnosti poput marioneta u kazalištu lutaka, s elegantnim netaknutim coiffures. Obrada aktova je odmah vidljiva, dojam je pomalo nemio, ali i opskuran; rafiniran dvorski hedonizam koji je baza mnogih manirističkih umjetničkih djela.





Caravaggio (1573—1610)

### **34 Amore vincitore (Amor kao pobjednik)**

Platno, 133,5×98,5 cm. Oko 1598—9. Berlin, Staatliches Museum.

Ovaj prikaz akta je znažan i neposredan, možda čak i previše. Caravaggio ga je naslikao u početku svoje karijere kad je eksperimentirao s temama iz »prostog podzemlja«, kako je to netko opisao. Golotinja je naglašena; mrtva priroda glazbenih instrumenata i oklopa naslikana je preciznim detaljima, a vrlo dotjerana obrada pojačava zbunjujući efekt ljubavi koja drsko likuje u pobjedi nad znanjem, umjetnosti i ratom. Čini se da je Caravaggio više volio slikati neposredno prema modelu (njegovi crteži nisu poznati), i njegovi modeli nisu ni tjelesno ni etički uljepšani. No, premda se njegova umjetnost smatra revolucionarnom, kasniji razvoj njegova izraza, u kojem koristi dramatsko osvjetljenje i pažljivo smještene religiozne grupe, pokazuje kako je on spoznao da je stil (ili »ono što je bilo u njegovoj mašti«) isto tako važan kao i poznavanje onoga što vidi, a to je mišljenje slično stavu njegova akademskog suvremenika Annibalea Carraccija (vidi sliku 32).





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### **35 Helena Fourment u krznenom ogrtaču**

Ploča, 172,5×81 cm. Oko 1638. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Rubens je ovu intimnu viziju svoje druge žene, Helene Fourment, kojom se oženio 1630, obogatio s mnogo privlačnosti istančanim kontrastiranjem texture krzna i toplo naslikane puti. U tom smislu on slijedi Venecijance, kojima se toliko divio, ali njegov akt je u pozi barokne Venere, manje suzdržan i s jačim emotivnim djelovanjem. Rubens je njezin lik naslikao tako da se doima većim, a iskrenutost i oblike njezina tijela naglasio je ukrštanjem ruku koje drže krzno. Slika je ostala u Rubensovu atelieru do njegove smrti.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### 36 Otmica Leukipovih kćeri

Platno, 218×206 cm. Oko 1619. München, Alte Pinakothek.

Rubens ovdje prikazuje blizance Kastora i Poluksa kako otimaju dvije Leukipove kćeri. Njihov borbeni žar i hrabrost naglašeni su propinjanjem konjâ, simbolâ strasti; no, Rubens otkriva svoju punu snagu upravo u dva akta. Henry James pisao je o Rubensovim »kataraktima puti«. No, taj opis gotovo i ne vrijedi ovdje. Aktovi su ključna točka kompozicije u kojoj sve snažno kipti unutar kvadratnog formata. Njihova tijela svojim pozama aktivno izražavaju tjeskobu i snagu. Rubens je posudio Michelangelov crtež za »Ledu« (Poluksovu majku) za centralni lik, ali ju je radikalno izmijenio u složeni barokni lik pun težine, širine i detalja. Povrh svega, zlatnožuta te svijetla boja puti u suprotnosti je s tamnijim tonovima konjâ i blizanaca.





Antonis van Dyck (1599—1641)

### 37 **Kupido i Psiha**

Platno, 196,5×189 cm. Oko 1639—40. London, Kraljevska kolekcija.

Ovo remek-djelo je van Dyck vjerojatno naslikao za kabinet kraljice Henriette Marije. On izražava sve što je najljepše u van Dyckovu stilu potkraj njegove karijere u Engleskoj. I van Dyck i njegov učitelj Rubens bili su pod utjecajem venecijanskih majstora čijim je slikama dvorac Charlesa I obilovao. No, dok su Rubensovi aktovi barokni i gotovo veći od prirodne veličine (vidi sliku 36), van Dyckovo korištenje lika i njegovo smještavanje u pejzažu je istančanije, aktovi su manji, i kao da šapuću nježne riječi nekome nasamo, a ne na javnom mjestu. Poetski ugođaj nagovještava osamnaesto stoljeće i rokoko privlačnost Watteaua i Bouchera, pa i Gainsborougha (vidi sliku 44). Kupido otkriva Psihu, elegantno opruženu u »tro-moj letargiji« sna, nakon što je otvorila škrinjicu ljepote koju joj je donijela Prozerpina na Venerinu zapovijed.





Rembrandt (1609—1669)

### **38 Betsabeja poslije kupanja**

Platno, 140 × 140 cm. Signirano i datirano 1654. Pariz, Louvre.

Rembrandt je naslikao samo dva akta u prirodnoj veličini, a venecijansko slikarstvo, posebno Tizian, utjecalo je na čulnost njegova pristupa i jednom i drugom. Na »Betsabeji« su zapravo poze dvaju likova posuđenih s jednog antičkog reljefa. Model je vjerojatno njegova voljena Hendrickje Stoffels. Međutim, njegove posudbe i »dugovi« drugim umjetnicima nevažni su ako ih usporedimo s dubokom psihološkom snagom što zrači iz njegova akta. Odabrao je trenutak, neobičan za tu temu, kada je Betsabeja primila Davidovo pismo i mora odlučiti između svog muža Urije i Davidova salijetanja. Rembrandtova pronicavost, njegova slikarska tehnika i blistava tjelesnost nadmašuju težinu tijela i realistične detalje. Rezultat je remek-djelo: »Nago tijelo prožeto razmišljanjem«, kako je taj akt opisao Kenneth Clark.





Diego Velázquez (1599—1660)

### 39 Venera i Kupido

Platno, 120,5×174,5 cm. Signirano i datirano 1654.  
Pariz, Louvre.

Velázquez je poznat po tome što je naslikao mnogo aktova, ali ovo je jedini primjerak koji se sačuvao. Vjerojatno je nastao za vrijeme njegova drugog posjeta Italiji. Naslikao ga je s leđa, što je rijetko, ali i elegantno; slika se temelji na slavnom helenističkom kipu ležećeg Hermafrodita, što se tada nalazio u Rimu. I kip je na sličan način naslonjen na desnu ruku. Međutim, Velázquez je okrenuo Venerinu glavu prema ogledalu koje drži Kupido. To je simbol taštine, ali otkriva i zanimanje za slike unutar slika, što nagovješta Maneta. Skladna tehnika, sjajni efekti svjetlosti i realizam bogate, grimizne tkanine koja tako prekrasno slijedi krivulju tijela, također nagovještaju devetnaesto stoljeće, kada su se ovom djelu svi divili kao preteči impresionizma.





François Boucher

## 40 Mlle Louise O'Murphy

Platno, 58×72 cm. Signirano i datirano 1752. München, Alte Pinakothek.

Ovo je jedna od Boucherovih najslavnijih slika. Model je gotovo sigurno bila mlada Louise O'Murphy (1737—1814), irskog porijekla, koja je kasnije kratko vrijeme bila ljubavnica Luja XV. Nije to lik Venere na kauču, nego moderna nimfa, koja se u senzualnoj pozi opružila u atelieru, u zbrci tkanina, draperija i zavjesa, razbacanog cvijeća i tamjana. Ona je savršeno utjelovljenje tipa svježeg ljepotice, po kojemu je Boucher postao slavan, sa svojim malim tijelom i mladenačkim izrazom, s licem punim jamica i blagosti. Njezina erotska privlačnost je odmah zamjetljiva; kasnije, u istom stoljeću, takvi zavodljivi aktovi smatrali su se pokudnim. No, slika se može smatrati iskrenom, premda je senzualni nastavak Watteauova djela i, napokon, Venecijanaca.





Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770)

## 41 Danaja

Platno, 40,5×52,5 cm. Oko 1736. Stockholm, Sveučilišni Muzej.

Ovu malu sliku, primjer klonule senzibilnosti u venecijanskom slikarstvu osamnaestog stoljeća, donio je u Stockholm švedski poslanik u Veneciji. Tiepolu su se divili u Stockholmu, Milanu, Würzburgu i Madridu, kao i u Veneciji. I Boucher je imao nekoliko njegovih crteža, premda je Tiepolova sjajna umjetnost, sklona raskoši, posve drukčija od zemaljskih užitaka francuskog rokoka. Utjecaj kasnijih Tizianovih aktova vrlo je očit u laganom zakretu Danajina tijela, a isto je tako prepoznatljiva njegova ljubav prema dekorativnim arhitektonskim detaljima Veronesea. U prednjem planu je motiv iznenađena psa koji laje na Jupiterova orla, što također podsjeća na Veronesea. Tiepolovi likovi i ambijent vraćaju nas u venecijansko šesnaesto stoljeće te su herojski i neutralnije poganski od intimnosti francuskog dvora.





Antoine Watteau (1684—1721)

## 42 Žena kod toaleta

Platno, 43,5 × 38 cm. Oko 1718—20. London, Wallace Collection.

Neki od Watteauovih divnih aktova nisu alegorije, već intimne studije iz života namijenjene privatnom uživanju. Ovdje on nagovještava »Veliku maniru«, premda model odražava klasičnu pozu sagnute Venere, dok je utjecaj Venecijanaca, kojima se toliko divio, samo djelomično vidljiv u bogatstvu kolorita i obradi, te u tretmanu služavke. Ti se aktovi gledaju neposredno uz malo komentara, i samo je možda Rembrandt, stoljeće ranije, ili Degas u idućem stoljeću, slikao ili crtao takve privlačne realistične studije. Bez obzira na to, Watteauove slike poluobučenog modela ili pripremanje njene toilette su namjerno privlačne i prethodnice su »pogleda kroz ključanicu« (kasnije u osamnaestom stoljeću) Bouchera i Fragonarda, koji su dođuše bili mnogo vragoljastiji. Tek su na Manetovoj »Olimpiji« (slika 62) akt i njezina služavka prikazani tako objektivno, a ipak tako atraktivno.





Francois Boucher (1703—1770)

### 43 Venera i Mars

Platno, 164 × 83,5 cm. 1754. London, Wallace Collection.

Za ovu sliku, jednu od četiri dekorativne alegorije, nekada se mislilo da je bila izričito naslikana za budoar madame Pompadour, ljubavnice Louisa XV i Boucherove velike zaštitnice. Premda se to danas čini nevjerojatnim, to uvelike odgovara njezinu ukusu, ukusu koji je Boucher tako obilato iskorištavao na zabavan način i inventivnom tolerancijom. Motiv ležeće Venere, koju je Vulkan uhvatio »in flagranti«, omogućio je umjetniku da svojoj dopadljivoj alegoriji dade privid neposredne drame koja se odražava i na preplašenoj golubici i lepršavim draperijama što ih pridržavaju amoreti. To je siguran i slikovit primjer rokoka.





Thomas Gainsborough (1727—1788)

## 44 Dijana i Akteon

Platno, 152,5 × 182,5 cm. Oko 1787/8. London, Kraljevska kolekcija.

Premda je Gainsborough najpoznatiji po svojim prekrasnim portretima, ipak je potkraj svoga života naslikao niz tzv. »galanterija« romantične prirode, uključujući i dva akta: »Musidora se kupala« (Tate Gallery) i ovo nedovršeno remek-djelo. Za razliku od ostalih djela tog žanra, koja često sadrže lično gledanje na seljački život, u »Dijani i Akteonu«, Gainsborough je pokušao postići »veliku maniru«, iako ga je Reynolds smatrao nesposobnim za to. Gainsboroughov svjež i neakademijski crtež može se najlakše usporediti s ugođajem i slikanjem Fragonarda, Watteaua, Venecijanaca i, prije svega, van Dycka kojemu se posebno divio (vidi sliku 37). Njegovo poetsko djelo iz kojega zrače eterične vizije, u kojemu su aktovi dio pejzaža, naslikano je takvom lakoćom poteza da je nemoguće razlikovati ulje od akvarela ili pastela. Kako Reynolds pošteno primjećuje, ono »kao nekom čarolijom poprimalo oblik s određene udaljenosti . . . «





Jean Honoré Fragonard (1732—1806)

## 45 Kupačice

Platno, 63×79 cm. Oko 1765—70. Pariz, Louvre.

Vrlo je lako govoriti o Fragonardu nakon Bouchera, njegova učitelja, kao o vulgarnom dobavljaču »slatkiša«, dekorateru mondenog svijeta oko madame Du Barry. Njegovi portreti, pejzaži i »galanterije« dorusli su bilo kojoj slici njegovih suvremenika. »Kupačice«, koje je naslikao na vrhuncu svog pomodnog uspjeha, čine se isprva samo kao ekstravagantnija verzija Boucherovih snova, ali Fragonard, poput Gainsborougha u Engleskoj (vidi sliku 44), može stvoriti lirski preobražaj cjelokupnom živošću obrade u kojoj su aktovi povezani s pejzažem. Tema o kupačicama pokraj obale imaginarne rijeke često je izlika za prikazivanje akta, ali za »te divne snove«, kako su izjavila braća Goncourt, »Fragonardova imaginacija uzdigla se do čudesnih vizija, do zanosnih visina i radosti uživanja, do ekstaze«.





Jacques-Louis David (1748—1825)

## 46 Smrt mladoga Barraa

Platno, 116,5 × 152,5 cm. 1794. Avignon, Musée Calvet.

David je u svom zanosu za Francusku revoluciju komemorirao smrt trinaestgodišnjeg Josepha Barraa u pozi mučeništva sv. Cecilije. Prema Robespierrovim riječima, mladića su ubili kraljevski vojnici kad je odbio povikati: — Živio kralj!« Slijedeći svoje herojske klasicističke ideale David ga je naslikao nagog kako na grudima stišće trikolor. No, kao i u većini revolucija, heroji nisu baš onakvi kakvi nam se čine. Robespierrove riječi bile su izmišljotina, a Barraa su zapravo ubili razbojnici. Osim toga, slika je nedovršena, a David je možda kanio naslikati Barraa u uniformi. Bez obzira na to, ovo je vrlo potresna slika, kao i mnogi izvanredni historijski prikazi na sadržaj kojih gledamo s podozrenjem. Ona nas podsjeća da i klasicistički aktovi mogu biti romantično-sentimentalno obojeni, te da se mogu naslikati ležernom tehnikom.





William Etty (1787—1849)

## 47 Heroja i Leandar

Platno, 76,5×93 cm. 1829. R. W. T. Britten Collection  
(na posudbi Art Gallery u Yorku.

Engleskom historijskom slikaru nije bilo lako probijati se kroz život takvim sadržajima. Ettyjeve slike uvijek su bile kompozicije s aktovima. Često je crtao i slikao među studentima na Akademiji zabavljajući time svoje kolege i studente. Na početku karijere »Times« ga je upozorio, možda nepošteno, na nedolichnost: »Ako su aktovi naslikani Rafaelovom čistocom, onda se mogu podnijeti; no, golotinja bez čistice je uvredljiva i nepristojna, a platna gospodina Ettyja su obična niska putenost.« Ova slika bila je izložena u Kraljevskoj akademiji 1829 s punim naslovom: »Heroja, koja se bacila s kule vidjevši da se Leandar utopio, umire na njegovu tijelu«. Smjelo je komponirana, a u njoj ima sočnosti u kojoj je Etty uživao, i kojoj se Delacroix divio. Sasvim se približila, ali ne i dovoljno, romantičnim slikama Géricaulta, te odražava ozbiljnost namjere koja je ponekad neugodna.





Eugène Delacroix (1798—1863)

## 48 Odaliska

Platno, 37 × 45,5 cm. Signirano, oko 1825—9. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Delacroixa opravdano drže gigantom francuskog romantizma. Njegovi nagi likovi igraju herojsku i emotivnu ulogu u njegovim velikim historijskim prikazima. Crtao je oponašajući Rubensa, Michelangela, Venecijance, te slikao potresne događaje na slikama kao što su »Sardanapalova smrt« (slika 55) ili »Sloboda predvodi narod« (1830), na kojima izražajnost njegovih likova i uzburkanost boje nagovještavaju konac devetnaestog stoljeća. Ova slika zaslužuje da bude poznatija i, uz orijentalne ukrase — nargilu i bogato ukrašen tok mača — ona je primjer niza egzotičnih istočnjačkih tema što su ih on i drugi umjetnici slikali sredinom 20-ih godina devetnaestog stoljeća. I Ingres, njegov veliki suparnik, slikao je slične aktove (vidi sliku 51). Međutim, Delacroixovo djelo razlikuje se pruženim contrappostom lika te dramatskim svjetlom i sjenom, što su naslikani uz mnogo predomišljanja. Povrh svega, dao je oduška svom kistu, a laganim potezima postigao je u pojedinim šarama blistavost poput emajla, što je vrlo slično tehnici akvarela kojoj se toliko divio na djelima svog prijatelja, Engleza Boningtona. Samo je tijelo obojio debljim potezima i strastveno.





Pierre Paul Prud'hon (1758—1823)

## 49 (gore) Studija za »Izvor«

Crna i bijela kreda na plavo-sivom papiru, 53 × 39 cm.  
Ovo 1801. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Prud'honovi crteži aktova ubrajaju se među najljepše ostvarenja konca osamnaestog stoljeća. Oni se gotovo i ne mogu nazvati klasicističkim zbog svoje čulnosti i iskrenog osjećaja. Obilno korištenje crne krede s bijelim pojačanjima na modrom papiru je tipično za njega, a njegovi crteži obično sadrže samo jedan lik, obično isti model. U ovom slučaju to je Marguerite. Bez obzira na to, porijeklo ovog crteža vezano je uz službenu narudžbu za planirani monumentalni stup s figurama koje simboliziraju rijeke Rajnu, Po, Nil i Dunav na podnožju stupa. Službena priroda narudžbe vjerojatno objašnjava skulpturalni karakter figure, nacrtane prema živom modelu, te dotjeranost detalja. To nas podsjeća da ne treba strogo dijeliti klasicizam od romantizma.





Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867)

#### **49 (dolje) Studija za »Andromedu«**

Monokromna skica u ulju, 44,5 × 36,5 cm. Oko 1819. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (legat Grenville L. Winthrop).

Ovaj prekrasni monokromni crtež predstavlja pripremu studiju za djelo »Roger i Angelica« (1819, Louvre). Međutim, druge skice pokazuju da je Ingres najprije zamislio svoju temu kao »Perzej oslobađa Andromedu«, i Andromeda je prikazana pognute glave kao na ovoj studiji. Tek je u nastavku kompozicije usvojio poznatu pozu lika s rukama ukrštenim preko tijela i silovito zabačene glave. Ova skica, možda zbog reduciranog emocionalnog sadržaja, može se smatrati uspješnijom. Naslikana prema modelu, ta skica pokazuje delikatno intimno modeliranje, pažljivu koncentraciju na zakrivljenost boka i konturu tijela. Sam umjetnik je rekao: »Bitna je kontura, modeliranje figure.«





Francisco Goya (1746—1828)

## 50 Gola Maja

Platno, 95,5 × 185,5 cm. Oko 1800—5. Madrid, Prado.

»Golu Maju«, zajedno sa slavnom paralelnom slikom »Odjevena Maja«, naručio je vjerojatno Emanuel Godoy, glavni ministar na dvoru španjolskog kralja Carlosa IV. On je također posjedovao Velázquezovu sliku »Venera i Kupido« (slika 39) koja je vjerojatno utjecala na Goyu. Za razliku od romantične legende, za tu sliku nije pozirala vojvotkinja od Albe, a izraz maja odnosi se na španjolsku odjeću (u odjevenoj verziji) koju su nosili neki zanatlije. Goya nikada više nije naslikao tako svjež i životom nadahnute slike, bez ikakvih znakova njegove kasnije, mračne zaokupljenosti ratom i ljudskom nehumanošću. U »Goloj Maji« nalazimo elemente rokoka u atraktivnosti teme i slikarskom prikazu jastuka i kauča; s druge strane, ona prethodi Manetovoj »Olimpiji« (slika 62) u svojoj otvorenosti i realizmu. Inkvizicija je 1815 tražila od Goye da dade obrazloženje za te »dvije opscene slike«. Na žalost, ne zna se što je odgovorio, ali na sreću, te su se dvije slike sačuvale u Madridu.





Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867)

## 51 Velika odaliska

Platno, 60,5 × 89,5 cm. Signirano i datirano 1814. Pariz, Louvre.

Ovaj akt naručila je napuljska kraljica Caroline Murat 1813. Naslikan je u Rimu, ali nikada nije bio isporučen kraljici. To je orijentalna Venera u klasičnoj ležećoj pozi, gotskih proporcija, koju je stvorio klasicist akademske strogosti. Jedan kritičar je prigovorio da ona ima »tri kralješka previše«, ali to postaje očito tek kad se analizira njezina klonula poza. Ona leži na lijevom boku, ali leđa i stražnjica okrenuti su joj prema gledaocu; neizmjereno duga ruka daje okvir blagoj krivulji njezinih nemoguće dugih leđa. Bogati orijentalni ukrasi, svila, nakit, lula i perutnjača, nadopunjuju besprijekornu kožu i pružaju romantični ambijent koji je preuzeo Ingresov suparnik Delacroix (vidi sliku 55). Izražajne točke vidljive su, međutim, na mjestima gdje jedna linija dodiruje rub drugog oblika, što je posebno zamjetljivo u pripremnim crtežima. »On slijedi lagano talasanje linija žarom ljubavnika«, primijetio je jednom Baudelaire.





Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770)

## 52 (gore) Vrijeme i istina

Pero, smeđa tinta, smeđe lavirano i crna kreda, 25 × 22 cm. 1740—58. New York, Metropolitan Museum of Art (Rogers Fund).

Tiepolo je neprekidno crtao tokom čitave umjetničke karijere. Na kraju je skupio sve svoje mnogobrojne crteže i rasporedio ih u grupe alegorijskih figura, »fantazije«, karikature itd. Njihova svrha bila je dvostruka: prvo, da daju njegovim asistentima repertoar koji bi im pomogao u opsežnom dekorativnom radu, i drugo, što je isto tako važno za umjetnika osamnaestog stoljeća, da pokaže svoju virtuoznost varijacijama na datu temu. Ima i drugih verzija »Vremena i istine«, ali baš ova se ističe zbog vedrog prihvatanja prividnog svijeta u kojem se lijepi likovi odmaraju na oblacima, udobno ali u dramatičnoj perspektivi. Ne smije se potcijeniti ni Tiepolova sposobnost nagovještavanja igre vedre sunčeve svjetlosti na aktovima.





Antoine Watteau (1684—1721)

## 52 (dolje) Muški akt, studija za Jupitera

Crvena, crna i bijela kreda, 24 × 29 cm. Oko 1712—16. Pariz, Louvre, Cabinet des Dessins.

Premda Watteauovi crteži i slike ženskih modela imaju trenutačnu privlačnost (vidi sliku 42), njegovi malobrojni crteži muškog akta su izuzetno živi i snažni. Ovaj crtež je studija prema modelu, sa satirskom glavom, za njegovu sliku »Jupiter i Antiopa«, koja je sada u Louvreu. Tema i površna obrada slike i crteža vuku porijeklo od Venecijanaca — Watteau je u to vrijeme kopirao venecijanske crteže — ali ona svojim stanjenim oblicima podsjeća i na van Dycka, njegova flamanskog prethodnika, kojemu se također divio. No, Watteau je originalan u oštrim naglascima crvenog i crnog oko ruke i torza, u slobodnom korištenju krede i osjetljivim detaljima kao što su šake. Crtež u potpunosti otkriva »suptilnost, ljupkost, lakoću, točnost, okretnost i izražajnost«, koje je uzdizao njegov prijatelj Gersaint.





François Boucher (1703—1770)

## 53 Akt

Crvena kreda, 47,5 × 40 cm. 1730—40. London, Thos. Agnew and Sons Ltd.

Premda će se Boucher kasnije razmetati pred Sir Joshuom Reynoldsom da je odavna prestao crtati prema modelu, ovaj prekrasni primjer pokazuje suprotno. Ovdje su prisutni elementi rokoka u ljupkoj pozi i nježnim proporcijama modela, no taj je crtež samostalna studija, puna izvanrednog dara zapažanja, koja nije povezana ni s kojom naslikanom kompozicijom (vidi sliku 40). Fina obrada i osjećaj za blagi pad svjetla na figuru potječe od Watteaua i, konačno, iz izvora njegove inspiracije, van Dycka i Venecijanaca, a ne ukočene intelektualne akademske crtačke vještine.





Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867)

## 54 Turska kupelj

Platno, promjer 106,5 cm. Signirano i datirano 1863.  
Pariz, Louvre.

Ovaj »erotski san osamdesetgodišnjaka«, kako ga je opisao jedan suvremeni kritičar, vrhunac je Ingresovog doživotnog obožavanja ženskog tijela. Oko 1859 počeo ju je slikati na kvadratu, ali ga je od toga po svoj prilici odgovorila princeza Klotilda koju je šokiralo toliko aktova. Ingres je zatim modificirao razne figure i format promijenio u krug. Tema harema ili kupelji je zapravo prerada ranijih motiva (vidi slike 6 dolje i 21), te se ponovno pojavljuje u nizu djela iz devetnaestog stoljeća koje su radili drugi, uglavnom akademski umjetnici. Pomna konstrukcija i natrpana tijela čine »Tursku kupelj« trijumfom akademizma, ali akademizma prožetog dubokim osjećajem za akt.





Eugène Delacroix (1798—1863)

## 55 Sardanapalova smrt

Platno, 389 × 475 cm. 1827. Pariz, Louvre.

Tema je djelomično preuzeta iz Byronove pjesme »Sardanapalus«: kralj Ninive, čiju su palaču opsjeli pobunjenici, zapovijedio je da se uništi čitava njegova rezidencija, omiljeli konji, blago i konkubine. Delacroix je iskitio Byronov tekst da bi naslikao kontroverzno romantičko remek-djelo. Silovitost i dramatičnost, čemu se Delacroix divio kod Rubensa, prožima ovo djelo u metežu tijela i boje »poput ansambla u kojem svi govore istovremeno«, kako se sam izrazio opisujući Rubensa. Njegovo zanimanje za reflektirane boje, djelomično potaknuto Constableovim djelima, očituje se u slikanju aktova i promjenama boje na njihovoj koži. On također pokazuje kako može, za razliku od svog suvremenika Ingesa koji je imao teškoća u slikanju velikih figuralnih kompozicija, ovladati takvom uskovitlanom kompozicijom s toliko figura.





Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867)

## 56 Dva akta: studije za »Zlatno doba«

Olovka, 41 × 31 cm. Oko 1843—8. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (Legat Grenville L. Winthrop).

Ingres je 1837 bio angažiran da naslika veliku fresku što će predstavljati »Zlatno doba« za vojvodu de Luy-nesa i njegov dvorac Dampierre. Počeo je raditi 1843, ali je 1850 ostala nedovršena. Paralelnu fresku, »Željezno doba«, nije ni započeo. Tako se nije ostvarilo ono što je trebalo biti kulminacija Ingresovih akademskih teorija — stvaranje golemih alegorijskih kompozicija, dok će ogromne zidne slike u pariškoj crkvi St. Sulpice njegova suparnika Delacroixa utjecati na cijelu novu generaciju slikara. Sačuvali su se samo ostaci freske, mala replika u ulju iz 1862 te niz studija kao što je ova. Nacrtana je Ingresovom vrlo rafiniranom manirom, pri čemu je slikar obratio veliku pažnju vanjskim linijama i pojedinačnim detaljima, ali ipak ostavlja dojam nespretnosti. Ritam figure pokazuje da je ponovno pokušao oživjeti klasičnu temu o tri gracije.





Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872)

## 57 Akt mladića sa sviralom

Pero i crna tinta, 43 × 29 cm. 1822. Hamburg, Kunsthalle.

1818 Schnorr se u Rimu priključio skupini mladih njemačkih slikara koji su se nazivali nazarencima. Njihovi ciljevi, slični ciljevima preraphaelista (kasnije) u Engleskoj, bili su nadahnuti mješavinom jakog katolicizma i želje da umjetnost vrate jednostavnim, religioznim shvaćanjima u kojoj bi slikanje fresaka bilo važno. Čvrsta kontura i precizni crtež ove studije podsjećaju na Dürera i njemačke renesansne grafike, što je također bila karakteristika pristupa mladih Nijemaca. Međutim, ima još jakih tragova akademskog klasicističkog stila, premda su nazarenci namjerno birali amaterske modele »nepokvarene rutinom poziranja«. Model je mladi Talijan Carlucciom, a pozirao mu je u kavani gdje su se upoznali 19. siječnja 1822.





Henri Gervex (1852—1929)

## 58 Rolla

Platno, 172 × 216,5 cm. 1878. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

Gervex je postao ozloglašen kao Manet (vidi sliku 67) kada je njegova slika »Rolla« odbijena za Salon 1878 zbog nedoličnosti. No, dok se Manet morao sâm boriti za modernizam i revolucionarnu tehniku, Gervex je »iz druge ruke« primijenio oblik impresionizma za ilustraciju Alfred de Mussetove pjesme o najozloglašenijem pariškom razvratniku Jacquesu Rolli i noći što je proveo s Marion. No, odbijanje te slike nije gotovo ni naškodilo Gervexovom kasnijem uspjehu kao akademskom umjetniku. Od impresionizma je preuzeo samo ono što mu je bilo potrebno: pad svjetla u interijer, mrtvu prirodu podsuknje i posteljine, i maglovitu daljinu kroz prozor. Tema ostaje anegdotska i akademska vježba, Rollinim melankoličnim pogledom na Marion (akt je poljepšan, a poza namještena), tako da podrugljivo poučna priča postaje jednako važna kao i slučajni vizuelni efekti.





Sir Lawrence Alma-Tadema (1836—1912)

## 59 Tepidarij

Ploča, 24 × 32,5 cm. 1881. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.

Alma-Tademine rekonstrukcije svakodnevnih prizora iz rimskog života zajedno s njegovim minucioznim smislom za detalje odmah su mu omogućili uspjeh u Kraljevskoj akademiji kada se doselio u Englesku 1869. Aktove je odmah prihvaćala pomodna javnost uz uvjet da su to bile božice ili žene iz egzotičnih krajeva. Ono što ljudi nisu tada uspjeli otkriti, što je danas očiglednije, jest činjenica da su te slike bile blizu granica lascivnosti ili čak nesvjesnog humora; posve je jasno da su modeli djevojke viktorijanskog doba, naslikane realistički i anegdotski, s priborom iz ateliera u St. John's Woodu. Poput Rubensa (vidi sliku 35), ali na jeftiniji način, volio je senzualnost krzna, perja i puti; poput Ingesa (vidi sliku 54), ali ne s toliko žara, otkrio je erotske mogućnosti rimskih kupki.





William Blake (1757—1827)

## 60 Vedar dan

Bakrorez, 27 × 18 cm. 1780. Washington. National Gallery of Art (Rosenwald Collection).

U ovom prilično ranom bakrorezu Blake pokazuje svoju sposobnost da crteže drugih umjetnika transformira u izvanrednu viziju, što je pisac njegove biografije Gilchrist nazvao »Blakeovom posebnom kvalitetom i intenzitetom koji pridaje tom radu«. Njegovo umjetničko školovanje odnosi se uglavnom na bakrorezačku umjetnost i malo je njegovih crteža prema modelu, ali on je bio u stanju upotrebiti grafiku iz svih izvora. Ne samo što je iskoristio poznatu grafiku Scamozzija, iz rasprave o arhitekturi, koja ilustrira razmjere ljudskog lika (vidi Leonardo, slika 14), nego je preuzeo i pozu rimskog brončanog kipa, objavljenog u knjizi o antikvitetima Herkulaneja između 1752 i 1792. Premda je sticao figuralno izdanje iz druge ruke, stvorio je sjajnu personifikaciju Jutra koje »razdragano donosi radost i utjehu ovom svijetu dolje« (Gilchrist).





Johann Heinrich Fuseli (1741—1825)

## **61 Siegfried nakon ubijanja zmaja Fafnera**

Olovka, pero i sivo lavirano, 34,5×23,5 cm. 1806.  
Auckland, City Art Gallery.

Tema je iz »Nibelunga«, te prikazuje Siegfrieda kako se kupava u krvi mrtvoga zmaja Fafnera. Fuselijeve dramatske crteže obuhvaćaju cijelu povijest epskih mitova, a njegovi izvori, kao i izvori drugih ranih romantičara variraju kao i njegov eklektički maniristički stil. Michelangelo, Rubens i maniristi potkraj šesnaestog stoljeća znatno su utjecali na njegove crteže. Njegovi aktovi su često siloviti, ponekad i pornografski, a zaokupljale su ga, kao i na ovom primjeru, dotjerane i artificijalne frizure. Anatomija je izobličena radi dramatskog efekta i premda je rad perom pomalo nedotjeran, utjecaj manirista je očit. Rezultat je uznemiren prikaz akta, što je dio razvoja romantičkog figurativnog stila, vrlo sličnog Blakeovom (vidi sliku 60).





Edouard Manet (1832—1833)

## 62 Olimpija

Platno, 127,5 × 187,5 cm. Signirano i datirano 1863..  
Pariz, Louvre.

Za umjetnika takvih tradicionalnih simpatija šok, kojim je dočekano izlaganje »Olimpije« na Salonu 1865, bio je naročito bolan. Smatrali su je nemoralnom zbog nedvosmislenosti njezina pogleda i nametljive golotinje, i opisivali kao »žensku gorilu«, zato što je bila tako očito suvremeni model, koju poslužuje crnkinja s buketom cvijeća, a u sjeni na podnožju kreveta jedva se nazire crna mačka, umjesto da bude prerušena u rimsku ili orijentalnu nimfu. Međutim, u to doba je također zamijećeno, da su na nju očito utjecali svi ležeći aktovi iz ranijeg razdoblja: Boucher i rokoko (vidi sliku 40) i, očito, Tizianova »Urbinska Venera« (slika 13). Ona također podsjeća na Ingresovu »Veliku odalisku« (slika 51), ali je iskrenija prema promatraču i naslikana je velikom slobodom i u visokom tonalitetu da bi se naglasile tamne površine. Rezultat je upadljiva i prekrasna predodžba suvremenosti, što je Maneta učinilo nevoljkim vođom mlađe revolucionarne skupine umjetnika.





Paul Gauguin (1848—1903)

### 63 Nevermore (Nikad više)

Platno, 58,5 × 113,5 cm. Signirano i datirano 1897.  
London, Courtauld Institute Galleries.

Gauguin je objasnio da je htio sugerirati barbarsku ljepotu jednostavnim aktom, ali aktom čija je mašta opsjednuta strahom od zlih duhova. Naslov se ne odnosi toliko na Edgar Allan Poeova gavrana, koliko na pticu smrti, uvijek budnu. Njegov pokušaj da izrazi duševna stanja aktom mogao bi se usporediti s Rembrandtovom »Betsabejom« (slika 38), ali njega je također impresionirala formalna tradicija ležećeg akta, naročito Manetova »Olimpija« (slika 62) kojoj se mnogo divio. Gauguinova ljubav prema primitivnom svijetu Tahitija, njegova simplifikacija forme i bogata parada neprirodno žarkih boja vodili su direktno prema umjetnosti dvadesetog stoljeća, na primjer prema Matisseu (vidi sliku 91) i njemačkim ekspresionistima (vidi sliku 79).





Ernst Ludwig Kirchner (1880—1938)

## 64 (gore) Ležeći akt (Isabella)

Ugljen, 89 × 68 cm. 1906. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

Kirchner je upravo završio studij arhitekture u Dresdenu kad je izradio ovaj crtež. Imao je zajednički atelier s Erichom Heckelom, te je s Emilom Noldeom i Maxom Pechsteinom izradio program za moderni njemački stil koji bi se vratio na primitivne početke i zvao se Brücke (vidi bilješku o tome uz sliku 79). Njihova prva izložba bila je u jesen 1906. Crteži i drvorezi, što ih je načinio Kirchner, namjerno su velikog formata, snažni i sirovi u izvedbi, tmurno crni i bijeli; nije ga kočilo pomanjkanje formalnog obrazovanja.





Thomas Eakins (1844—1916)

## 64 (dolje) Sjedeći akt maskirane žene

Ugljen, 60 × 45 cm. 1866. Philadelphia Museum of Art (Poklon umjetnikove supruge i gđice Mary A. Williams).

Ova rana studija američkog umjetnika Thomasa Eakinsa nacrtana je godinu dana prije nego što je on otišao u Evropu da bi studirao kod J.—L. Gérômea u Parizu. Crtež je neposredan i, zbog svoje otvorenosti, nije odmah privlačan. Model je gol, kao što su bili goli i modeli na Rembrandtovim crtežima (vidi sliku 27, gore), ali Eakinsu manjka širina Rembrandtove vizije. U cjelokupnoj karijeri Eakins je ostao usredotočen na neposredno i realističko promatranje, secirajući leševe, slikajući operacione sale i oduševljeno pomažući Eadwardu Muybridgeu u njegovim fotografskim eksperimentima 80-ih godina prošloga stoljeća. Ova gruba skica s jakim akcentima na svjetlo i tamu, sadrži začetke njegova kasnijeg tonalnog realizma, kada su njegove slike bile oštre i jasne kao i fotografije koje je snimao. Nadrealistički efekt maske na modelu je vjerojatno posljedica pretjerane krepčnosti pensilvanijske umjetničke akademiji, a ne traženja dramatskog efekta.





Edgar Degas (1834—1917)

## 65 Nakon kupanja

Ugljen, 39,5 × 53 cm. Oko 1900. Stuttgart, Staatsgalerie.

Degas je bio najtradicionalniji među impresionistima i najviše se oslanjao na crtež. Nije se nikada prestao diviti Ingresu kojega su ostali prezirali. Potkraj umjetničke karijere njegov stil i tip crtanja promijenio se pod utjecajem impresionizma i fotografije. Njegovi aktovi bili su ležerni, prikazani u pokretu, nisu bili idealizirani, s jasnim tragovima, podvezica (vidi Rembrandt, slika 27, gore). Slikao je aktove brzo, gotovo bez stila, kako stoje, čuče, brišu se, a ipak se odmah vidi da su njegovi. Oni su značajno utjecali na novu generaciju slikara, kao što su bili Sickert i Bonnard (vidi sliku 84).





Paul Cézanne (1839—1906)

## 66 Kupačice

Platno, 205 × 247,5 cm. 1898—1905. Philadelphia Museum of Art.

Potkraj svog života Cézanne se mučio s najvećom slikom iz ciklusa »Kupačica« u atelieru posebno građenom za njega. Ova se slika bez pretjerivanja može smatrati kulminacijom 500 godina figurativne kompozicije, djelom kao što je Michelangelova Sikstinska kapela (vidi sliku 17) ili Tizianov ciklus iz mitologije (vidi sliku 28). Svi su oni idealizirali akt, ali dok su ovi drugi povremeno imali moralni sadržaj, Cézanneov pristup bio je potpuno formalan. Pokušao je izgraditi nešto čvrsto iz impresionizma tako da svjetlo i lišće izgledaju poput ploha koje se međusobno preklapaju. Tijela su raspoređena, kao i drveće, poput strogo organiziranih plastičnih volumena, bez rubova, a tri dimenzije postaju dvije, bez ustupaka frivolnosti. To je nelinearni pandan Ingresovoj »Turske kupelji« (slika 54), a aktovi su podređeni apstraktnom idealu.





Edouard Manet (1832—1883)

## 67 Doručak na travi

Platno, 205 × 260 cm. Signirano i datirano 1863. Pariz, Louvre.

»Ovaj revolucionarni slikar, koji je obožavao pomodni svijet, oduvijek je sanjao o uspjehu što će ga jednog dana požnjeti u Parizu«, primijetio je Zola. Manet nije mogao ni predvidjeti opću uzbunu što ju je izazvala ta velika i za njega tradicionalna figurativna kompozicija kada je bila odbijena za oficijelni Salon 1863 i izložena na Salon des Refusés. »Što li su radila ta dvojica otmjenih muškaraca u prirodi s jednom golom ženom i jednom gotovo golom?«, bilo je očito pitanje. Manet se nadao da će ljudi prepoznati poetske paralele s Giorgioneovim »Concret Champêtre« (slika 20) i da će djelomično preuzimanje kompozicije s bakroreza Marcantonija Raimondija prema Rafaelovu »Parisovom sudu« (slika 7), što je bilo zamijećeno, naići na odobravanje. On je, zapravo, nastojao stvoriti idiličnu modernu verziju venecijanske kompozicije s aktovima, ali je izazvao skandal zato što su njegovi likovi bili previše stvarni, a njegov pristup previše neposredan za njegove akademske suvremenike.





Aubrey Beardsley (1872—1898)

## 68 Tajnoviti ružičnjak

Pero, kist, tuš, 22×12 cm. 1895. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (Legat Grenville L. Wintrop).

Zbog svojih crteža Beardsley je došao na zao glas kao pristalica dekadentnog fin-de-sièclea iz 90-ih godina prošlog stoljeća, i učinio je vrlo malo da izmijeni svoju reputaciju sve dok ga nisu izbacili iz »Yellow Book«a. »Ako nisam groteskan, nisam ništa«, rekao je. Ovaj crtež tipičan je za njegov stil kao ilustratora knjige. Čini se da se u početku crtež zvao »Navještanje«, ali je reproduciran u IV svesku »Yellow Book«-a (1895) pod ovim, ne tako bogohulnim nazivom. Jaki kontrasti crnog i bijelog, izduženi likovi, pažljivo uravnoteženi prema obilju linearne dekoracije, ostali su glavna obilježja njegova stila. Tema je namjerno skandalozna, s dugokosim anđelom koji nosi motku i fenjer i šapćući donosi, riječima Arthura Symonsa: »... vijesti o grijehu koji je više nego ugodan«. Ova scena paradoksa i lakoća stila u suprotnosti su s dubljim simbolizmom Gustavea Moreaua (vidi sliku 75).





Henri Matisse (1869—1954)

## 69 Umjetnik i model

Pero i crna tinta, 60,5×40 cm. Signirano i datirano 1937. Baltimore Museum of Art (Cone Collection).

30-ih godina našeg stoljeća Matisse je izradio nekoliko crteža u kojima pun raspon njegova zrelog stila utjelovljuje njegovu opsesiju aktom. Modeli poziraju dekorativno u atelieru, a brzim potezima pera sugeriran je maštovito okolni prostor. Na ovom primjeru umjetnik i pogled na stražnji dio akta vide se straga u ogledalu tako da je cijeli crtež pokriven neprekinutom linijom, a prostor spljošten i nagnut prema gledaocu. Čak i tom naoko površnom skicom prekrasno je izražena kontura ljudskog lika. Trebalo bi je usporediti s gotovo istovremenim Picassovim crtežem »Le Repos du Sculpteur« (slika 73, gore).





Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

## 70 Kupačice

Platno, 113×167,5 cm. 1884—7. Philadelphia Museum of Art.

Renoir opravdano uživa reputaciju kao slikar aktova koji su u početku njegove karijere blistali u prelijevanju impresionističkih boja, svi »zadovoljni, prijazni i zgodni«, kako ih je sam opisao. Međutim, među svim impresionistima, izuzev možda Degasa, Renoir nije nikada prestao voljeti umjetnost prošlosti, naročito francusku umjetnost osamnaestog stoljeća. Ova velika kompozicija temelji se na jednom reljefu iz osamnaestog stoljeća, a artificijelne poze i krajnja koncentracija na konturu figura odražavaju utjecaj posjeta Italiji i fresaka koje je tamo vidio. I njegova se boja promijenila kad je pokušao naslikati »fresku u ulju«, kako je sam rekao. Broj pripremljenih crteža i ostaci impresionističkog pejzaža na desnoj strani govore o napornom dugogodišnjem radu koji je zahtijeva ta ambiciozna kompozicija.





Georges Seurat (1859—1891)

## 71 Modeli (mala verzija)

Platno, 39×48 cm. 1888. Prije u kolekciji Henry P. McIlhenny, Philadelphia.

Ova mala verzija velike dovršene slike naslikana je na vrhuncu Seuratovog divizionističkog stila. Svjetlo se rastavlja u odgovarajuće primarne boje, a sve je naslikano u nizu točkica koje, opisuju boju okoline i odraze. Seurat namjerno suprotstavlja crveni sun-cobran i zelene čarape. Racionalnim približavanjem impresionizmu on je stvorio statičnu, pomno organiziranu figuralnu kompoziciju. Modeli strogih kontura, smješteni u kutu ateliera, prikazani su straga, sprijeda i sa strane. Njihova golotinja je još više u suprotnosti s prizorom iz prirode i obučenim likovima na njegovoj slici »Nedjeljno popodne na otoku Grande Jatte« (1884—6) koja je na bočnom zidu. Roger Fry je napisao: »Ne možete pomaknuti ni dugme ni vrpce da ne ugrozite taj čudesno potpun i pažljivo povezan sistem.«





Henri Matisse (1869—1954)

## 72 Ženski akt obuhvaća koljeno

Pero od trske, crna tinta, 29×23 cm. Signirano i datirano 1909. Chicago, Art Institute (Poklon gđe Emily Crane Chadbourne).

Početkom 1909 ruski mecena Sergei Ščukin naručio je dvije velike dekorativne slike, »Muziku« i »Ples« (sada u Lenjingradu), na kojima je Matisse mogao dalje razviti svoje teorije o fauvizmu na širokoj osnovi. Radio je na njima tokom ljeta 1909 u Cavalièreu i u svojem atelieru u Issy-les-Moulineauxu. Ovaj crtež je povezan (ali ne i istovjetan) s figurama na završenim slikama, a datiran je u kolovozu 1909. Kao i na slikama, stil je pojednostavljen i Matisse otkriva svoju apsolutnu vlast nad neprekinutom linijom što ju je vukao debelim perom od trske. On će postati izvanredni crtač aktova, ali 1909 njegov stil je grub i kaligrafskiji nego u kasnijim djelima. No, vlast nad napetim oblicima i masom figure je ležerna i sigurna. Nježna linija mogla bi se usporediti s grubljom tehnikom Kirchnera (vidi sliku 64, gore).





Pablo Picasso (1881—1973)

### **73 (gore) Le repos du sculpteur (Počinak kipara)**

Bakropis, 19,5×22 cm. Signirano i datirano 1933. Privatna zbirka.

Picassov rad se 30-ih godina našega stoljeća više približio njegovim osobnim preokupacijama i tjeskobama nego u bilo kojem drugom desetljeću. Tokom perioda intenzivne aktivnosti u svom tek kupljenom Château de Boisgeloup radio je slike, kipove i niz ilustracija za knjige, uključujući i skoro stotinu bakropisa za »Vollard Suite«. Ovaj bakropis ilustrira kiparov atelier. Odnos između umjetnika i modela ovdje je izražen istom nježnom linijom kojom je radio i 1918 (vidi sliku 76, gore), ali ovaj rad je opsesija vlastitim stanjem. Sredovječni umjetnik je Picasso; apatični model je njegova nova ljubavnica Marie-Thérèse Walter; kip na postolju je jedna od glava što ih je izradio u Boisgeloupu. Kasniji bakropisi iz 1934—6 poremetit će sklad te predodžbe.





Henri Matisse (1869—1954)

### **73 (dolje) Ležeći akt s rukama iza glave**

Ugljen, 37,5×47,5 cm. Signirano 1937. Baltimore Museum of Art (Kolekcija Cone).

Matisseovi crteži aktova iz 30-ih godina odražavaju niz stilova i raspoloženja. Za razliku od živahne kaligrafije na slici 69, ovaj primjer je mnogo smjelij i nepopustljiviji. Interno modeliranje oblika je grublje, a odlučne konture izražavaju jednostavno, ali ipak snažno, osnovne oblike figure; na primjer na krivulji lijeve ruke i ramena. Poza je komplicirana i napeta, smišljena gotovo poput isprepletene apstraktne skulpture. Ova tendencija prema apstrakciji dostigla je vrhunac na njegovim velikim kompozicijama u tehnici kolaža iz 50-ih godina.





Edvard Munch (1863—1944)

## 74 Madona

Platno, 89,5×69,5 cm. Signirano, 1894—5. Oslo, Nacionalna galerija.

Kao i simboliste (vidi sliku 75) Muncha više zanimaju duševna raspoloženja nego vizuelni prikazi neke stvari. Akt je siže, ali i simbol žene koja je jednako opasna muškarcima kao i žene u Strindbergovim dramama. Ova slika je dio ciklusa »Friz života« koji prikazuje morbidan i razočaran pogled na svijet. Također je poznata s litografije (1895—1902), na kojoj je mračni simbolični sadržaj naglašen dodatkom spermija i fetusa. Obrada je slobodna i vrlo neusiljena, ali u sjećanju ostaje lik senzualne, nage Madone dugih pramenova kose što je obavija, i krvavocrvena aureola. Ona je ekstatički ekvivalent Salome ili Swinburneove Dolores: »O, kćeri Smrti i Prijapa, naša gospo od boli.«





Gustave Moreau (1826—1898)

## 75 L'apparition (Prikaza)

Platno, 53×44 cm. Signirano, oko 1876—86. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (Legat Grenville L. Winthrop).

Simbolistički pisci i umjetnici potkraj devetnaestog stoljeća bili su beskrajno fascinirani pričom o Salomi i sv. Ivanu Krstitelju. Saloma je postala, prema riječima J. K. Huysmanna, »simboličko božanstvo neuništive pohote . . . . prokleta Ljepota uzdignuta iznad svih drugih ljepotâ«. Gustave Moreau, »prorok« simbolističkih slikara, naslikao je niz verzija slika »Saloma pleše pred Herodom« i »L'apparition«. U fantastičnom ambijentu egzotične arhitekture javlja se prikaza glave sv. Ivana. Slika se energično »bori« protiv realističkih tendencija svoga vremena i puna je simbola: Saloma drži lotosov cvijet, crna pantera leži na sagu posutom cvijećem, a u pozadini je kip Artemide iz Efeza, boginje plodnosti prirode. Saloma je prikazana kao akt bez obzira na bogato ruho s inkrustiranim draguljima, i Moreau postiže jaku erotsku viziju dekadencije.





Pablo Picasso (1881—1973)

## 76 (gore) Kupačice

Olovka, 24×30,5 cm. Signirano i datirano 1918. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (Legat Mete i Paula J. Sachsa).

U proljeće 1917. Picasso je posjetio Rim da bi izradio scenografiju i kostime za balet »Parada«. Taj ga je posjet nadahnuo novim zanimanjem za klasične forme koji je u njemu bio pritajen od 1905. Taj izraz u njegovu radu varirao je između stvaranja slika te crteža s teškim skulpturalnim masama i niza crteža izvedenih rafiniranim linearnim načinom koji podsjećaju na njegove prijašnje radove iz 1905 i, napokon, na Ingresove crteže (vidi sliku 56). Veza s baletom i odlasci na morsku obalu, u ovom slučaju u Biarritz, proizveli su vedri ciklus crteža koji se svojom draži i čistoćom približavaju Matisseovim predratnim kompozicijama. No, ova ambiciozna figuralna kompozicija mnogo duguje utjecaju Ingresove čiste linije, čak i njenim iskrivljenjima, te najavljuje figurativni stil koji će se razviti 30-ih godina.





Henri Matisse (1869—1954)

## 76 (dolje) Studija za »Ružičasti akt«

Ugljen i brisalo na papiru, 33 × 47 cm. Signirano, 1935.  
Baltimore Museum of Art (Zbirka Cone).

Matisseove varijacije na temu akta pretrpjele su niz promjena u tridesetim godinama. Njegova umjetnost postaje neko vrijeme manje dekorativna, a njegove figure, iako su pojednostavljene, sumiraju njegovo sveukupno iskustvo o ležećem aktu. Jedna od važnih slika bila je »Ružičasti akt« (slika 91) na kojoj se sav Matisseov osjećaj za trodimenzionalnost nagog lika sažeo u vibrantan dvodimenzionalni crtež. Ovo je jedna od mnogih preliminarnih studija. Figura leži u obrnutom smjeru, i lijevi kuk strši prema gore, ali pozadina s uzorkom na kojoj figura leži je grubo naznačena. Gruba energičnost crteža podsjeća na njegove »fauve« aktove iz 1907.





David Hockney

## 77 Studija akta mladića

Bakropis, 36×22 cm. 1966—7. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Hockney se prerano razvio. Zablistao je na umjetničkoj pozornici još kao student nizom slika koje su se doimale sirovo i kao da su sadržavale neke bilješke o suvremenom životu. Njegov razvoj kao crtača i bakropisca pokazuje da je talentirani član pop-art scene. Njegovi likovi nacrtani su nježnom linijom, katkada karikaturi grubim ilustratorskim stilom kakvim se služio Georg Grosz ili Paul Hogarth, a katkada nacrtani hladnim i uzdržanim pogledom na siže koji često otvoreno obrađuje homoseksualne odnose. Ovo je ilustracija za svezak ljubavne poezije grčkog pjesnika Cavafyja koji je objavljen 1966/67; svrha muškog akta je jasna u ovom kontekstu.





Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

## 78 Žena navlači čarape

Ploča, 59 × 42,5 cm. Signirano, 1894. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

Toulouse-Lautrec je crtao i slikao velikom lakoćom. Možda u njegovu djelu uzalud tražimo velike figuralne kompozicije njegovih utjecajnih suvremenika Gauguina (slika 63) i Cèzannea (slika 66), ali njegov talent je dolazio do izražaja u crtanju prizora iz svakodnevnog života, uobičajenih potkraj devetnaestog stoljeća, kojih je Degas bio tako velik eksponent (vidi sliku 65). On je slikao i crtao scene iz suvremenog života, spontano i neposredno. Da bi postigao taj cilj obilazio je kavane, varijetee i bordele. Njegove žene nisu boginje i on je mrzio poziranje modela. Intimne geste djevojke koja navlači čarape dala je nedovršenu skicu izvanredne ljepote, naslikane tankim potezima i velikom brzinom.





Ernest Ludwig Kirchner (1880—1938)

## 79 Poluakt sa šeširom

Platno, 75 × 69 cm. Signirano, 1911. Köln, Wallraf-Richartz Museum.

Njemački ekspresionistički slikari, koji su se okupili pod nazivom »Brücke«, često se dovode u vezu s njegovim francuskim suvremenicima, faustima, koje je predvodio Matisse. Njegovi ciljevi bili su podjednako revolucionarni i antinaturalistički. Oni su slikali ljudski lik namjerno nedotjeranom tehnikom i žestokim kontrastima boja. Na taj stav je, dakako, utjecao primjer van Gogha, Gauguina i primitivne umjetnosti. Nijemci su se, međutim, pojavili nešto kasnije na pozornici i bili su mnogo emotivniji od Francuza. Oni su stvarali snažne predodžbe očite seksualnosti i ne pokušavajući je idealizirati. Na Kirchnerovim slikama oblici su plošni, a likovi snažno ocrtani prema pozadini žive plave boje. Ta je pozadina u suprotnosti s ružičastom bojom tijela i crvenim uzorcima na haljini. To je namjerno agresivna predodžba.





Gerhard Richter (1932—)

## 80 Emma, akt na stepenicama

Platno, 197,5 × 129 cm. 1966. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Utjecaj fotografije na umjetnost je od njena nastanka poprimio mnoge oblike. Marcel Duchamp ju je koristio na svojoj slici »Akt silazi stepenicama« (slika 81). Kao i mnogo drugih modernih djela ovaj rad njemačkog umjetnika Richtera je i tumačenje te slavne slike i odraz njegova zanimanja za neočekivane predodžbe što ih mogu stvoriti amaterske snimke. Naslikao je niz aktova, neke od njih monohromno (»i sivo je boja«), koji su, poput njegovih drugih slika, namjerno magloviti da bi se dobio efekt slučajnosti. Osnovni oblici akta su prepoznatljivi, ali je pozadina nešto izvan fokusa. Tim pomagalima on nas prisiljava da ponovno pogledamo akt, stvarnost i postupke u umjetnosti, tako da, kako je sâm rekao, »nema stila, nema kompozicije, nema suda«. Ta hladna objektivnost slična je Degas-ovoj (vidi sliku 85).





Marcel Duchamp (1887—1968)

## **81 Akt silazi stepenicama — br. 2**

Platno, 145×87,5 cm. Signirano i datirano 1912. Philadelphia Museum of Art (Zbirka Louise i Walter Arensberg).

Postoji i ranija verzija ove poznate slike na kojoj su akt i stepenice mnogo prepoznatljivije, ali Duchamp nije više radio eksperimente s ljudskim likom koji bi u tolikoj mjeri odražavali utjecaj kubizma i fotografije pokreta. Kubisti su razlomili statičku figuru u plohe figure (vidi sliku 83), ali Duchamp priznaje: »Ideju za »Akt« dale su mi kronografije mačevalaca i konja kako galopiraju.« Točkaste linije u sredini mehanički nago-vještavaju apstraktnu kretnju torza. Poput kubista, Duchamp je ograničio svoju paletu na monohromne smeđe i žućkastosmeđe boje.





Pablo Picasso (1881—1973)

## 82 Život

Platno, 193,5×127 cm. Signirano, 1903. Cleveland Museum of Art (Poklon Fondacije Hanna).

Picasso je naslikao ovu nezaboravnu skulpturalnu alegoriju u svom »modrom periodu« u Barceloni. Svojom sumornom i tjeskobnom kritikom života i cjelokupnim modrim tonalitetom ona je rezultat utjecaja simbolizma. Dva akta na lijevoj strani sugeriraju možda ljubav i mladost, slike u pozadini tugu i majčinstvo, a figura desno možda zrelo doba. Na tu sliku utjecali su i van Gogh i Gauguin. No, općim pojednostavljenjem svih oblika likova, naročito na maske nalik licima i spljoštenom slikovnom prostornošću, ta slika pretходи Picassovom revolucionarnom opusu iz 1906/7 i stvaranju originalnog stila dvadesetog stoljeća.





Pablo Picasso (1881—1973)

### 83 Sjedeći akt

Platno, 90,5×72 cm. Signirano, 1909—10. London, Tate Gallery.

Na ovoj slici, nastaloj u proljeće 1910, Picasso je primijenio principe svog tek razvijenog analitičkog kubističkog stila u prikazu nagog ljudskog lika. Braque i Picasso, »svezani zajedno poput alpinista«, razvili su način stvaranja nove stvarnosti razlamajući objekt ili figuru u niz malih ploha viđenih s različitih gledišta. Cézanne je prvi krenuo tim putem (vidi sliku 66), ali Picasso nije bio tako strogo vezan za objekt ispred sebe: »Slikam objekte onako kako ih zamišljam, ne onako kako ih vidim«, rekao je. Premda su prsa, ruke i glava još vrlo prepoznatljivi, plohe tijela, naročito ramena, pomiješane su s oblicima pozadine koja je pomaknuta naprijed. Svjetlo služi da naglasi oblike, a boja je krajnje monohromatska.





Pierre Bonnard (1867—1947)

## 84 Akt pred ogledalom

Platno, 151×102,5 cm. Signirano, 1931—3. Venecija, Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

Početak tridesetih godina Bonnard je naslikao impresivan ciklus vertikalnih aktova koji su preplavljeni prozračnom svjetlošću. Oni održavaju kontinuitet s njegovim ranijim intimističkim sižesima: akt kod toaleta, ispred ogledala ili u kutu spavaće sobe. Bonnard je slikao sliku unutar slike služeći se ogledalima. Realističke slike aktova, naoko površnih, ali zapravo vrlo pažljivo smještenih, nadovezuju se u krajnjoj liniji na Degasa (vidi sliku 85). Međutim, već 30-ih godina ovog stoljeća Bonnard se probio u novo carstvo boje i tekstone. Naročito je značajno na ovom primjeru svjetlo boje kao da miluje stražnji dio tijela modela, njegove žene.





Edgar Degas (1834—1917)

## 85 Češljanje

Pastel, 73×89,5 cm. Oko 1885—6. New York, Metropolitan Museum of Art.

Premda je Degas sudjelovao na izložbama s impresionistima, njegov je položaj nejasan. Neobično se divio Ingresu, ali u njegovu radu nije se nikada izgubilo poštovanje prema akademskoj umjetnosti i pažljivom crtežu. Klasične kvalitete ovoga akta, na primjer, mogu se vidjeti u njegovoj težini i ravnoteži. Međutim, on je doista usvojio moderan stav prema realističkim sižeima. I njega su se dojmile umjetnički nenametljive kompozicije s japanskih drvoreza i fotografija. Mnogi njegovi interijeri sa ženama koje se peru pokazuju da ih je očito »ulovio« tako da nisu ni svjesne da ih slika, kao da je njihov čin prekinut okvirom. Osim toga, usvojio je impresionističko revolucionarno istraživanje boje svjetla i sjene te ih je prikazao vibratnim potezima pastela. »Akt«, rekao je, »je uvijek prikazan u pozama koje pretpostavljaju publiku, ali moje žene su poštene, jednostavne, ne zanima ih ništa drugo osim fizičkog stanja u kojem se nalaze. Evo još jedne koja pere noge. Čini vam se kao da je promatrate kroz ključaonicu.«





Marc Chagall (1887—)

## 86 Mojoj ženi

Platno, 129×191,5 cm. Signirano i datirano 1933—44.  
Pariz, Musée d'Art Moderne.

Na Chagallovim slikama likovi su pojednostavljeni a prostor spljošten u maniri kubista, ali cjelokupni efekt je osoban i poput sna. Na njegov stil utjecalo je njegovo rusko i židovsko porijeklo, pa je slikao reminiscencije iz svog djetinjstva ili, kao ovdje, himne osobi koju obožava, s predodžbama kojih se katkada sjećao i nekoliko godina kasnije. Radio je na toj slici više od deset godina, stvarajući poetsku viziju vjenčanja, sličnu djelatnosti nadrealista iz 30-ih godina. Likovi su prikazani pažljivo kao i spontane kreacije »Le Douanier«-a Rousseaua (vidi sliku 87), ali su mnogo jednostavniji.





Henri Rousseau (1844—1910)

## 87 Jadvigin san

Platno, 201 × 304 cm. Signirano i datirano 1910. New York, Museum of Modern Art (Poklon Nelsona A. Rockefellera).

Rousseauov jednostavni pristup javlja se istodobno kao i zanimanje njegovih suvremenika za primitivnu umjetnost. Naročito ga je cijenio Picasso koji je spoznao njegove jake kvalitete u pogledu forme, čvrste konture i smjele boje. Rousseauovo dječaćko uživanje u detaljima omogućava nam da predvidimo nezgrapnost nage djevojke, Jadvige, koja prilično nezgrapno pozira na crvenoj salonskoj sofi, smještenoj usred džungle. Okružena je raznovrsnom florom i faunom, a poslužuje je tajanstveni frulaš. Jadviga je Poljakinja koju je Rousseau volio u mladosti; stoga je i cijela slika ustrajna i jasna predodžba sna, i nostalgичnog i prijetećeg. Na njoj ima pomalo i humora, pa u tom smislu nagovještava umjetnost nadrealiste (vidi sliku 92).





Egon Schiele (1890—1918)

## 88 Poluležeći ženski akt

Olovka i neprovidna boja, 31×48 cm. 1914. Beč, Albertina.

Za vrijeme svoje kratke karijere Schiele je pod utjecajem Klimta i simbolistâ te zajedno s Kokoschkom, razvio austrijski tip ekspresionizma u Beču. Stil mu je zavojit, likovi izobličeni, ne toliko zbog estetskih razloga francuskih fauvista ili čak njemačkih ekspresionista (vidi sliku 79), koliko radi ličnog istraživanja njegove vatrene senzibilnosti, koja je, možda, simptom dekadentnog društva u Beču prije izbijanja Prvog svjetskog rata. Zbog erotičnosti mnogih crteža došao je u sukob s vlastima, ali njegovi najljepši i »najmirniji« aktovi, kao na ovom primjeru, nacrtani su vješto karakterističnom krhkom linijom s mrljama boje.





Fernand Léger (1881—1955)

## 89 Tri žene (Veliki doručak)

Platno, 181 × 247,5 cm. Signirano i datirano 1921. New York, Museum of Modern Art (Fondacija Mrs. Simon Guggenheim).

Léger je smatrao da je novi svijet strojeva lijep kao i ženski akt. Slijedeći kubiste (vidi sliku 83), on razvija slikarski stil u kojem vidi sve kao kuglu, stožac ili valjak. Posebno se divio topovima iz Prvog svjetskog rata zbog njihovih ulaštenih oblika. Kad se prihvatio klasične figuralne kompozicije u nizu slika stvorenih 1920 i 1921, među kojima je i ova, obrađuje aktove kao da su mehanički objekti. Krivulje su pojednostavljene, površina plošno podijeljena na geometrijske uzorke, lica su svedena na kružne maske s urezanim crtama lica. Ima i blještavih površina primarne boje. Samo tako mogao je odoljeti poželjnosti ženskog akta, kojeg je smatrao uzrokom dekadencije renesansne umjetnosti, te zagovarati purizam koji je bio tijesno povezan s modernom arhitekturom Le Corbusiera.





Amadeo Modigliani (1884—1920)

## 90 Akt na bijelom jastuku

Platno, 58,5×91 cm. Signirano, 1917. Stuttgart, Staatsgalerie.

1917—18, potkraj svog kratkog i razuzdanog života, Modigliani je naslikao niz aktova koji, pored portretâ, otkrivaju njegove najljepše kvalitete. Likovi su stajni ali razbludni. Često su odrezani pri koljenima i rukama, kao i ovdje, pa se doimaju poput fragmenata skulpture koje obasjava neka unutarnja toplina. Modigliani se služi simplifikacijama primitivne umjetnosti, naročito u izrazu ovalnih lica poput maske, koja su vrlo nalik na njegove vlastite verzije primitivne skulpture. On se približio ranijim radovima Picassa i Matissea svojom čvrstom konturom i suptilno iskrivljenim oblicima. No, poput nekih talijanskih manirista šesnaestog stoljeća, on nikada ne dopušta da apstraktne ideje nadvladaju njegov čutilni osjećaj za žensku put i erotsko uzbuđenje prema ležećim pozama.





Henri Matisse (1869—1954)

## 91 Ružičasti akt

Platno, 65×91 cm. Signirano i datirano 1935. Baltimore Museum of Art (Zbirka Cone).

Proces simplificiranja boje, linije i teme dosiže krajnji stupanj na ovom djelu i samo korak nedostaje do potpune apstrakcije. Akt je naslikan pročišćenom konturom, i rezultat je mnogih sati provedenih u crtanju živog modela (vidi sliku 76 dolje); kontura energično izražava bit mase ležećeg lika. To je moderna formulacija antikne ležeće poze koja se sve više ponovno javlja u kiparstvu i slikarstvu. Njezina težina uravnotežena je jednostavnim ali i očaravajućim površinama boje: ružičasta prema plavoj s uzorcima, naizmjenice kontrastirana žarkocrvenom, žutom i zelenom. Matisse je baš u to vrijeme rekao: »Slike koje su postale do-tjerane... traže prekrasne plave, crvene, žute boje, nešto što će raspaliti senzualne dubine u muškarcima«; to je stav koji je vrlo daleko od Légerovih strogih doktrina (vidi sliku 89).





Paul Delvaux (1897—)

## 92 Stubište

Platno, 120×150 cm. 1946. Gent, Musée des Beaux-Arts.

Delvauxovi aktovi pojavljuju se, ugodno neiznenađeni, u ambijentu poput snova, na koji su utjecale nadrealističke gradske vedute Magrittea i De Chirica, Perspektiva je iskrivljena, sjene izduljene, a psihološka veza između besprijekorno naslikanih figura nije jasna. Delvaux je bio vrlo impresioniran posjetima Italiji prije 1940, pa njegove figure, vjerojatno zbog suzdržanosti klasičnog svijeta iz kojeg dolaze, ne odražavaju seksualnu nelagodu Balthusa (vidi sliku 93), niti žestinu Bacona (vidi sliku 96). One se često temelje (ili daju naslutiti) na klasičnoj skulpturi prema pozadini klasične arhitekture.





Balthus (1908—)

### 93 Akt s mačkom

Platno, 64×79,5 cm. Oko 1954. Melbourne, National Gallery of Victoria (Legat Felton).

Balthus, koji više voli da bude poznat po pseudonimu, počeo je slikati enigmatske figuralne kompozicije pod utjecajem nadrealista i, osobito, uzbudljivih uličnih scena De Chirica. Zatim se povukao unutra da bi stvorio ciklus opsesivnih interijera sa sanjalačkim mladim djevojkama u ležernim, izazovnim pozama. »Akt s mačkom« prikazuje upravo takvu mladu djevojku koja se, u trenutku dosade, igra s mačkom iza sebe. Njezina golotinja i poza uznemiruju, dok tajanstvena prilika pokraj prozora, »odrezana« na desnoj strani, pušta mlaz svjetlosti u pažljivo komponirani interijer. Ona se pojavljuje na drugim djelima kao posrednik svjetlosti kojom se postiže simbolički cilj u smjeru padanja tog svjetla na ovu pruženu »Lolitu«.





Philip Pearlstein (1924—)

## 94 Akt na visećoj mreži

Platno, 120×120 cm. Washington, D. C., Privatna zbirka.

Kada se činilo da je američka umjetnost poslije 1945. osuđena na apstraktne stilove, koji su bili ili slobodni i siloviti ili hladni i grubi, Pearlstein i drugi umjetnici vratili su ljudski lik u slikarstvo. Međutim, poput drugih modernih djela, na Pearlsteinov rad utjecale su fotografije i sam život. U ovom slučaju, on bira trenutačni detalj, koji može uhvatiti i objektiv kamere, naslikan vrlo precizno i u velikom mjerilu, gotovo bez alternative i sigurno bez idealizacije. Usporedba s Degasovom umjetnošću iz prošlog stoljeća (vidi sliku 85) pokazuje kako Pearlstein daje malo ustupaka »lijepoj umjetnosti«. Lik je snažan zato što je toliko sirov i gotovo veći od prirodne veličine.





Richard Diebenkorn (1922—)

## 95 Sjedeći akt — crna pozadina

Platno, 200×125 cm. 1961. New York, Marlborough Gallery.

Revolucionarni utjecaj američkog apstraktnog slikarstva od rata rezultat je njegova velikog formata, sjajnih boja i slobodne slikarske manire. Kalifornijski umjetnik Diebenkorn počeo je na taj način, ali se zatim latio slikanja ciklusa aktova i figura u interijerima u kojima se sačuvalo nešto od tog stila. Lik ulazi i izlazi iz stvarnosti, a plоче, volumeni i boje su prilično pojednostavljeni. Ponekad se figura jedva raspoznaje, i svojstva boje i tonaliteta prevladavaju. Nikada se nije previše udaljio od utjecaja kasnog Matissea.





Francis Bacon (1910—)

## 96 Likovi u pejzažu

Platno, 150 × 116,5 cm. 1956. Birmingham, City Museum i Art Gallery.

Akt se vrlo rijetko obrađuje kao instrument užasa. Baconovi »Likovi u pejzažu« su prije logoraši iz logora što su ga sami izmislili nego bjegunci iz »lažnog podzemlja«. Jedini među modernim britanskim umjetnicima na koje je utjecao nadrealizam, Bacon u svojim predodžbama strahota ide do krajnosti. Dva muškarca (?) ispred prugaste pozadine vjerojatno su varijante fotografija iz E. Muybridgeove publikacije »Životinjsko kretanje« (1877) ili njene smanjene verzije »Ljudski lik u pokretu« (1901), kojima se Bacon služio u nizu svojih figuralnih kompozicija. Međutim, njihove kretnje su zagonetne, boja je namjerno neodređena i nejasna, a pejzažu je pridat poseban značaj.





UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. Van Gogh 2. Fantastično slikarstvo 3. Bruegel 4. Impresionisti  
i postimpresionisti 5. Japanski drvorez u boji 6. Naivno slikarstvo  
u Jugoslaviji 7. Modernisti poslije 1945 8. Pioniri  
9. Holandsko i flamansko slikarstvo 10. Rubens 11. Akt

